

العددان ٥٤١ - ٥٤٢ ربيع الآخر - جمادى الأولى ١٤٤٣هـ/ نوفمبر - ديسمبر ٢٠٢١م

أدب الطفل
بين غياب المؤسسات وخطر التقنية



حيدر إبراهيم:
دور المجتمع المدني في عملية التغيير مشروط بحداثة القوى المكونة له

حائز نوبل للآداب: أكتب عن تجارب معقدة

كينونة الصورة أو كيف صار العالم نسخة؟

عمارة تدعو إلى التعايش وتتحدى الكراهية

نجوم الغانم .. مطاردة الشعر وسط أدغال بصرية

www.alfaisalmag.com



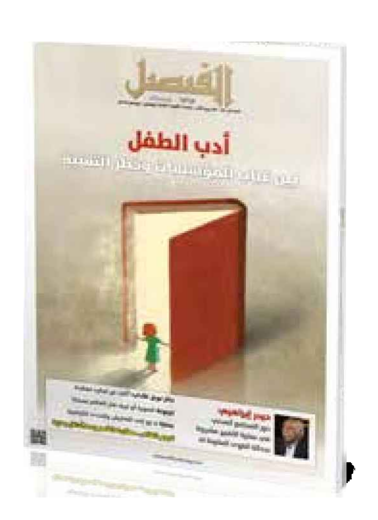
من إصدارات المركز

ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٥٥٥٥٠٤ (١١ ٩٦٦+)
البريد الإلكتروني publish@kfcris.com


أسسها عام ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م
الأمير خالد الفيصل

يصدرها


العددان ٥٤١ - ٥٤٢ ربيع الآخر - جمادى الأولى ١٤٤٣هـ/ نوفمبر - ديسمبر ٢٠٢١م، السنة الخامسة والأربعون



ردمد
١١٤٠ - ٠٢٥٨
رقم الإيداع
مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٠٥٤٢

رئيس مجلس الإدارة
الأمير تركي الفيصل

الأمين العام المكلف
تركي الشويعر

الناشر


رئيس التحرير
د. هباس الحربي
editorinchief@alfaisalmag.com

قضايا



حقوق الإنسان: هل من تعارض بين كونية القيم وخصوصية الثقافات (زهية جويرو)

لا يثير التحليل النظري الداخلي لمنظومة حقوق الإنسان إشكاليات جوهرية تحول دون الإقرار بكونيتها، ولا يحتاج إلى أدلة كثيرة من خارج المنظومة ذاتها ليؤكد كونية المنطلقات والمبادئ، وكونية التوجه والآليات، وكونية الأهداف والمقاصد والغايات.

محاورة



حقيقة العالم تكمن في العالم، لا في الكتب (ت: شكير نصر الدين)

كنا نترقب مواجهة محتدمة بين ممارستين وتصورين متعارضين للسعادة تمام التعارض؛ من جهة، النزعة الاستمتاعية الشمسية عند ميشيل أونفري، الذي لم يتوقف منذ ما يزيد على ربع قرن عن قدح جذوة «رغبة كل واحد منا في أن يصير بركانًا»...

ثقافات



قل لي أين تكتب، أقل لك من أنت (ت: عزيز الصاميدي)

بعضنا يحتاج إلى ممارسة المشي لكي يكتب، في حين يبحث بعضنا الآخر عن الهدوء والعزلة. يعد مكان الكتابة أحد أهم الموضوعات التي نجدها حاضرةً على امتداد التاريخ الأدبي؛ إذ تبلور حوله موقفان متعارضان، بل مدرستان لكل منهما طرق خاصة وأسلوب فريد، بل حتى نوع من النضال المعلن في بعض الأحيان.

يوميات



تطمينات الحنين.. الفضاء الأميركي من نافذة جنوبية (حاتم الصكّر)

نيسان ٢٠١١م كان من أقسى الشهور عليّ، ليس تماهيًا مع قصيدة إليوت، فعنده يُخرج نيسان الليلك من الأرض، ويمزج الرغبة بالذكرى، لكنّ نيساني اقترن بإخراجي من أرضي حيث أحيا وأتكلم، ومزج الحنين بالغربة في هجرة لم تكن في برنامج حياتي المكرّسة للتدريس والكتابة لأكثر من خمسة عقود، طفت فيها مدنًا وأمكنة، وعانيت ابتعادات لم تأخذ خطاي بعيدًا.

سيرة ذاتية



السينما: صحبة قديمة وأطياف ممطرة

(فيصل درّاج) ١٠٤

أذكر من فِلْم إنغمار بيرغمان «التوت البريّ»، الذي رأيته قبل أكثر من خمسين عامًا، عجوزًا يتكئ على عصا يطوف بين صِبْيَة يمسّد شعرهم ويغدق عليهم حنانًا دامعًا، ويتوقف أمام صبي سيحمل، لاحقًا، عصا وشيخوخة مرهقة. كان العجوز يستذكر ذاته، يوقظ متخيله ويعود صبيًّا، يداعب شعر إخوته في بيت العائلة القديم.

موسيقا

تشاو جي بينغ: يجب أن يكون لموسيقانا صوتها الوطني

(ترجمته من الصينية: مي ممدوح) ١٧٨

تشاو جي بينغ مؤلف موسيقي، وأستاذ جامعي. يشغل في الوقت الحالي منصب الرئيس الفخري لرابطة الموسيقيين الصينيين، ورئيس اتحاد مقاطعة شانشي للدوائر الأدبية والفنية، ورئيس اتحاد حقوق الطبع والنشر للموسيقا الصينية. ألّف كثيرًا من الأعمال الموسيقية الرائعة في أثناء مسيرة امتدت لسنوات طوال، وحصل على عدد مهم من الجوائز المرموقة.

كُتب

١٤٨ ← ١٥٧

رشيد بنحدو، أحمد خضر أبو إسماعيل، محمد سليم شوشة، السيد الجزايرلي، المهدي مستقيم



كُتّاب



٤٦ **تركي الحمد**
لماذا لا تنجح الديمقراطية في عالم العرب والمسلمين؟



١٠٠ **عبدالعزيز السبيل**
الشاعر المجدد عبد الله بن إدريس



٥٢ **إيمان حميدان**
حول الكتابة والأدب



١٠٨ **رامي أبو شهاب**
مدركات الدراسات الثقافية الجديدة... وأبعادها



٧٤ **محمد الرميحي**
العلاقة بين السياسة والأخلاق



١١٠ **باسم المرعبي**
رياض كاظم: حكايات فرط خيالية



٩٢ **جمال شحيّد**
ريمون كينو: «تمارين في الأسلوب»



١٨٤ **علي فخرو**
من شروط الانتقال إلى الديمقراطية

الفيصل
Alfaisal

نصوص ١٦٠ ← ١٧١

في هذا العدد

الاشتراك السنوي: ١٠٠ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالًا سعوديًا للمؤسسات، أو ما يعادلهما بالدولار الأميركي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير، الكويت دينار واحد.

الموزعون: مصر، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، تونس، الشركة التونسية للصحافة ص . بـ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٣٠٠٤، الأردن، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥ فاكس: ٦٥٣٣٧٧٣٣، المغرب، الشركة الشريفية لتوزيع الصحف، الدار البيضاء، ص.ب ١٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، البحرين، مؤسسة الأيام للنشر، الجنبية مبنى رقم ١٧٣١ مجمع ٥٧٧ طريق ٧٧٣٥ هاتف: ١٧٦١٧٧٣٣، الكويت، شركة باب الكويت للصحافة - جريدة الأنباء، ص . ب٢٣٩١٥ الصفاه - الرمز البريدي ١٣١٠٠، الشويخ الصناعي - شارع الصحافة، هاتف: ٠٠٩٦٥٢٢٢٧٢٧٢٦

التوزيع داخل المملكة
الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع
هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

الوطنية للتوزيع
AL WATANIA DISTRIBUTION

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (68266066660001) مصرف الإنماء، آيبان: (SA 7805000068266066660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفيصل الثقافية.



تركي الفيصل يدشن «الملف الأفغاني» ويلتقي عددًا من المسؤولين



الأمير تركي الفيصل يوقع النسخة العربية من «الملف الأفغاني» في معرض الرياض الدولي للكتاب

استقبل الأمير تركي الفيصل، رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، في مكتبه القائمة بأعمال سفارة الولايات المتحدة الأميركية لدى المملكة مارتينا سترونغ. كما استقبل أيضًا كلًّا من سفير الكويت لدى المملكة الشيخ علي الخالد الجابر الصباح، ونائب وزير الخارجية الألماني ميغيل بيرغر، وسعادة سفير ألمانيا لدى المملكة ديتر لامليه.

وكان الأمير تركي الفيصل استقبل أيضًا سفير جمهورية العراق لدى المملكة الدكتور عبدالستار هادي الجنابي. **من ناحية، دشن الأمير تركي الفيصل كتابه الجديد «الملف الأفغاني» النسخة العربية** في معرض الرياض الدولي للكتاب، بتوقيع عدد من النسخ، كما قدم محاضرة ضمن فعاليات المعرض حول الملف الأفغاني شهدت حضورًا كبيرًا.

وكان الأمير تركي قد دشن النسخة الإنجليزية من الكتاب في سبتمبر الماضي في لندن. الذي استضافته الجمعية الملكية للشؤون الآسيوية بالعاصمة البريطانية لندن؛ لإلقاء محاضرة بالتزامن مع تدشين الطبعة الإنجليزية من «الملف الأفغاني»، في مسرح أونداتي ضمن فعاليات الحدث السنوي (The Hugh Leach Memorial Lecture) الذي تنظمه الجمعية الملكية للشؤون الآسيوية بالتعاون مع مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية. ويشتمل الكتاب على خمسة عشر فصلا، وتبدأ من فصل «الغزو السوفييتي والرد الأفغاني» الذي حدث في ١٩٧٩ - ١٩٨٠، من ثمّ تتواصل الأحداث عبر الفصول المختلفة من الاستقلال غير المستقر إلى ظهور المجاهدين، وخط إمداد الأسلحة، وسنوات الحرب الأولى، والجمعيات الخيرية والمتطوعين، و«مكتب الخدمات» و«دار الأنصار»، مرورا بنقطة تحول الحرب والانسحاب، واللويا جيرغا في روالبندي، وأزمة الكويت، وسقوط الدكتور نجيب الله، وإعادة المتطوعين إلى بلادهم، وصعود طالبان، وعلاقة طالبان وبن لادن، وصولا إلى الفصل الأخير وما أطلق عليه الأمير «في أعقاب الكارثة».

يكتسب الكتاب الجديد للأمير تركي الفيصل أهمية ملحّة في وقت تشهد فيه أفغانستان فصولاً جديدة



الأمير تركي الفيصل يحاضر عن الملف الإفغاني في لندن

من تاريخها بعد الانسحاب الأميركي الأخير، مقرونة بأهمية الموقع السياسي الذي كان يشغله الأمير تركي الفيصل في ذلك الوقت والعلاقة التي دامت أكثر من عقدين بقضايا أفغانستان، إذ عمل رئيساً لرئاسة الاستخبارات السعودية منذ أواخر عام ١٩٧٧ حتى ٢٠٠١، وكانت الرئاسة مسؤولة عن تعاملات المملكة مع أفغانستان، وهو ما يعني أن كتاب «الملف الأفغاني»، كما يشير الأمير تركي في المقدمة، شهادة تاريخية «لإيضاح حقيقة موقف السعودية من قضية أفغانستان على الساحة الدولية» من جهة، ومن جهة أخرى يساعد القارئ على أن «يكوّن فكرة أدق عن قضية أفغانستان في تلك المرحلة».

أفغانستان: نحو طريق مجهول

تطرق تقرير خاص أصدره المركز إلى نصر طالبان المزعوم «المُرتب له مسبقًا،» والانسحاب الأميركي من أفغانستان بعد حرب دامت ٢٠ عامًا مع طالبان أنفق خلالها تريليوني دولار أميركي، وسقوط كابول وهروب الرئيس غاني، ليبقى بعد هذه الأحداث نحو ٦٢ في المائة من الشعب الأفغاني ٢٥ في المائة منهم شباب في حالة من عدم اليقين أكثر من أي وقت مضى. كما تناول التقرير، الذي أعده الباحث بالمركز كميل الأحمد، الآلية التي أعيدت فيها صياغة حركة طالبان لتظهر بمظهر المنتصر على الولايات المتحدة الأميركية. وقد عرض التقرير تداعيات هذه الأحداث على المنطقة، حيث سارعت بعض الدول مثل الصين وروسيا وباكستان وإيران بمباركة تسلم طالبان للسلطة، في حين وجدت دول أخرى نفسها في مأزق جديد مع أفغانستان مثل تركمانستان وأوزباكستان وطاجيكستان. ويختم التقرير بالحديث عن الواقع الأكثر تعقيدًا، والذي يتمثل بمسؤولية الدول في مواجهة تداعيات هذه الأحداث السياسية والإنسانية وغيرها.



وزير الثقافة العراقي يزور جناح المركز

زار وزير الثقافة والسياحة والآثار العراقي الدكتور حسن ناظم، جناح المركز في معرض الرياض الدولي للكتاب، وكان في استقباله الأمين العام المكلف الأستاذ تركي الشويعر، الذي استعرض أمام الوزير نشاطات المركز وأبرز الإصدارات الجديدة التي يشارك بها في المعرض. يذكر أن العراق كان ضيف شرف معرض الرياض الدولي للكتاب في الدورة المنصرمة.

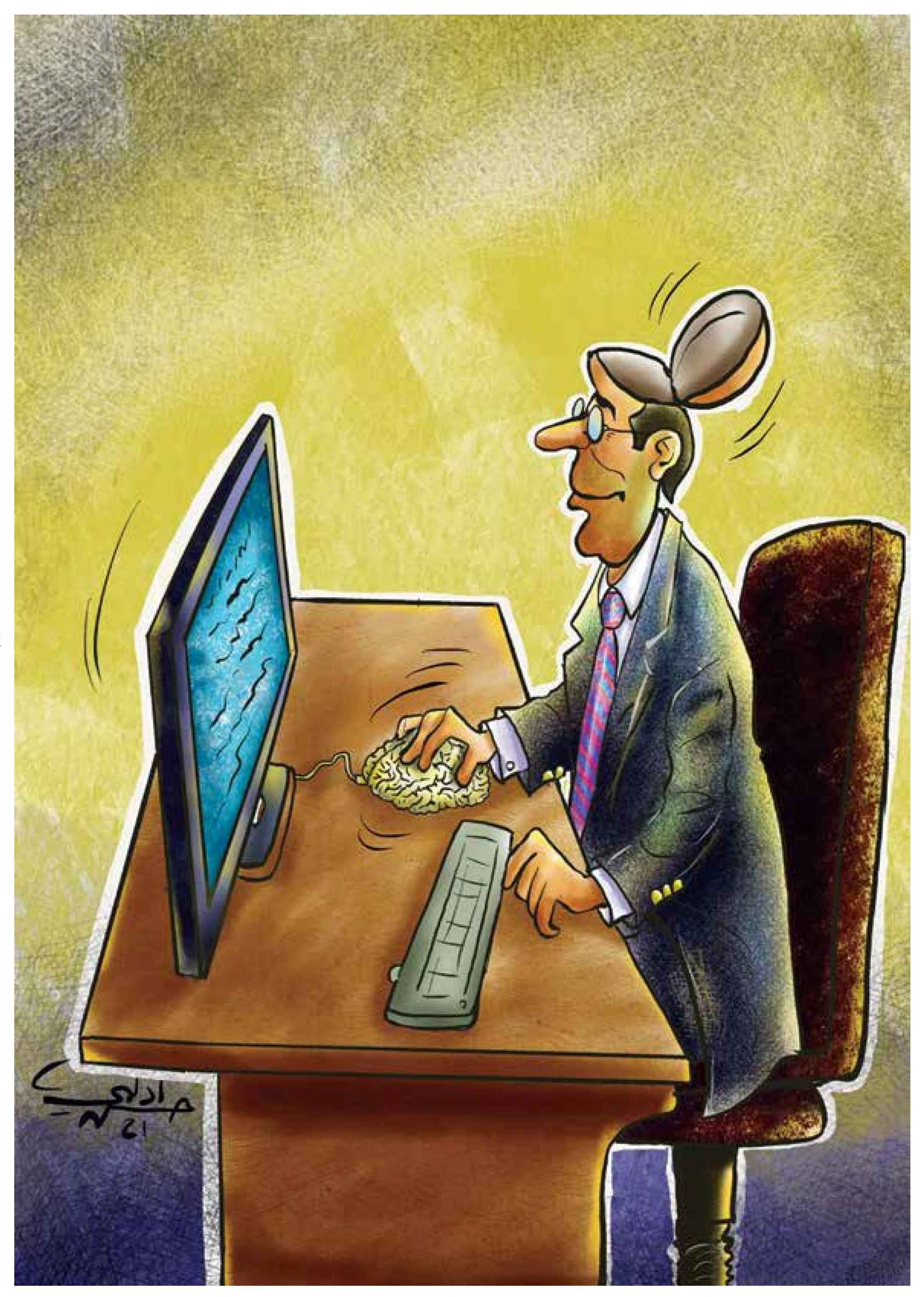


بعد انقطاع المركز يستأنف أنشطته المنبرية



بعد انقطاع بسبب التدابير الوقائية لمواجهة فيروس كورونا، عاد المركز إلى إقامة الأنشطة في القاعة الكبرى بمؤسسة الملك فيصل الخيرية، إذ نظم عددًا من المحاضرات والأنشطة المهمة، منها محاضرة عامة بعنوان «تنافس القوى العظمى» ألقاها البروفيسور ديفيد ديروش، بحضور الأمير تركي الفيصل. كما أقام المركز بالتعاون مع مركز الحوار الإنساني حلقة نقاش مغلقة بعنوان: «دروس مستفادة من الصراعات: خيارات الوضع النهائي في اليمن» بحضور الأمين العام المكلف الأستاذ تركي الشويعر.

وبالتعاون مع مركز الحوار الإنساني أقام المركز أيضًا حلقة نقاش مغلقة بعنوان «تعزيز التعاون الدولي في الفضاء السيبراني: الفرص والتحديات» بحضور الأمير تركي الفيصل.



تقديرًا لإسهاماته الفكرية والثقافية لأكثر من ٥٠ عامًا

معهد العالم العربي يكرم الأمير خالد الفيصل

هدى الدغفق صحافية سعودية

كرم معهد العالم العربي في باريس مستشار خادم الحرمين الشريفين أمير منطقة مكة المكرمة الأمير خالد الفيصل، تقديرًا لإسهاماته الفكرية والثقافية لأكثر من خمسين عامًا وذلك في احتفالية خاصة ضمن أيام معرض الرياض الدولي للكتاب الذي انطلق في الأول من أكتوبر الماضي، واستمر عشرة أيام وشارك فيه نحو ألف دار نشر وكان العراق ضيف الشرف، وشهد المعرض عشرات الأنشطة المتنوعة بمشاركة عدد كبير من الكتاب والمثقفين السعوديين والعرب والأجانب.

في حفل تكريم الأمير خالد الفيصل، الذي حضره عدد كبير من المثقفين والإعلاميين وأعضاء منتدى الجوائز العربية، ألقى السيد إيريك جيرو تالم كلمة، بالنيابة عن رئيس معهد العالم العربي جاك لانغ، قال فيها: «أود أن أعبر عن مدى سعادتي بلقاء سموكم، فأنتم تحظون باحترامي المطلق لما تتمتعون به من مواهب فنية، وفكرٍ مستنير، ورؤية ثاقبة في إطار تدبيركم لشؤون إمارة منطقة مكة المكرمة التي تتمتع بمكانة مركزية روحية عالمية. إن مساهمة سموكم الملموسة في نشر الثقافة الحديثة في بلدكم، وفي العالم العربي تحظى بالاعتراف والتقدير مرة تلو أخرى في جميع أنحاء العالم. وسنظل ممتنين لعطاء سموكم إلى الأبد».

وقال أيضًا: «إن التكريم الذي يخُصّ سموكم به اليوم معهد العالم العربي، في الإطار الاستثنائي لمعرض



الرياض الدولي للكتاب، يشكل سانحةً للاحتفاء بثَراء وثبات العلاقات الثنائية التي حافظنا عليها لسنوات عديدة، وكذا لاستحضار الدور الريادي الذي تضطلع به المملكة العربية السعودية في إنشاء ودعم معهد العالم العربي. ولم يكُن معهد العالم العربي ليتمكّن من تنفيذ عددٍ من المشروعات الكبرى، بما في ذلك مشروع «مئة كتاب وكتاب»، لولا الدعم السخي الذي قدمتموه لنا من خلال جائزة الملك فيصل العالمية والفريق الرائع القائم عليها، لما تمكن المعهد من المضي في ذلك المشروع».

السعودية والارتقاء بمعهد العالم العربي

ولفت إيريك جيرو تالم إلى أن السعودية أسهمت، «لأكثر من أربعين عامًا، من خلال الزخم الذي أطلقه كل من جلالة الملك خالد بن عبدالعزيز آل سعود والرئيس فاليري جيسكار ديستان، في الارتقاء بمعهد العالم العربي والنهوض به، إلى أن أصبح مؤسسة مرجعية للترويج للثقافة العربية وتراثها وتجلياتها الفنية، في قلب العاصمة الفرنسية باريس. اسمحوا لي أن أستذكر بإيجاز بعض الأمثلة، من بين العديد من الأمثلة الأخرى، على العلاقة المثمرة بين المملكة العربية السعودية ومعهد العالم العربي، التي تحمل نفسًا جديدًا لعلاقتنا وعملنا. فالمملكة العربية السعودية احتلت ولا تزال مكانة مركزية ضمن برامج عمل المعهد، على سبيل المثال، الاحتفال بالذكرى المئوية لتأسيس المملكة، والمعارض الرائعة التي أقامها المعهد مثل «الحج إلى مكة المكرمة» و «العلا: عجائب شبه الجزيرة العربية»، التي لاقت نجاحًا لافتًا في أوساط الجمهور، فضلًا عن عرض أفلام سعودية رائعة. وإنني سعيد بتعاوننا الهادف مع الهيئة الملكية لمحافظة العلا بمتابعة حثيثة من صاحب السمو الأمير بدر بن عبدالله بن فرحان آل سعود ورئيسها التنفيذي عمرو المدني. كما جرى توطيد علاقاتنا عبر الاتفاقيات الموقعة مثلًا بين معهد العالم العربي ومركز الملك عبدالعزيز الثقافي العالمي «إثراء»، ومؤسسة «مسك الخيرية». وتحدونا رغبة أكيدة بالمعهد في المساهمة في الأنشطة المدرجة في إطار رؤية ٢٠٣٠ التي تمثل فرصة ممتازة لتوطيد تعاوننا، من خلال تقديم برامج تدريبية وتبادل الخبرات، على سبيل المثال لا الحصر».

ومضى السيد جيرو تالم يقول: «لطالما كانت المملكة العربية السعودية الداعم القوي والقيِّم لمؤسستنا. ولعلي



لم يكُن معهد العالم العربي ليتمكّن من تنفيذ المشروعات الكبرى، لولا الدعم السخي الذي قدمه الأمير خالد الفيصل عبر جائزة الملك فيصل العالمية

أغتنم هذه المناسبة لأعرب عن امتناننا العميق لخادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز آل سعود، وصاحب السمو الملكي ولي العهد الأمير محمد بن سلمان بن عبدالعزيز آل سعود- حفظهما الله- على تفاعلهما الإيجابي والداعم للمؤسسة التي أتولى رئاستها. كان من المهم لنا أن نخص سموكم بهذا التكريم المستحق وهذا التقدير، ونعرب لكم عن امتناننا لدعم مؤسسة الملك فيصل لكرسي معهد العالم العربي ولمشاريعه، لا سيما مشروع «مئة كتاب وكتاب».

فقد نفَّذَ هذا المشروع الطموح كرسي معهد العالم العربي بالتعاون مع جائزة الملك فيصل، حيث أتاح هذا المشروع الطموح لعامة الناس اكتشاف ١٠١ من المفكرين والكتاب والفنانين العرب والفرنسيين شكلوا جسورًا حقيقية بين شعوبنا وحضاراتنا. وكلنا أملٌ أن تمهد علاقات التعاون بيننا الطريق نحو تحقيق مزيد من المشروعات الجديدة، وأن يتواصل التبادل البناء بيننا، متطلعين إلى استمرار دعم المملكة العربية السعودية لعملنا، كما فعلت منذ انطلاق عمل المعهد، وذلك من أجل دعم المشروعات الطموحة التي ينفذها المعهد راهنًا، وسينفذها مستقبلًا».

مئة كتاب وكتاب

كما ألقى مدير عام معهد العالم العربي الدكتور معجب الزهراني كلمة قال فيها: «إنها لسعادة غامرة وشرف كبير أن نكون هذا المساء في رياض الشيم والقيم لتكريمكم. قبل أربعين عامًا ولدت فكرة معهد العالم العربي فيما بين الرياض وباريس، وبعد أربعين عامًا ولدت فكرة «مئة كتاب وكتاب» فيما بين الرياض وباريس، وما زلت أذكر جيدًا حينما عينت رسميًّا في عام ٢٠١٥م، وبمشاورة أخوية فيما بيني وبين الدكتور عبدالعزيز السبيل، اقترحت عليه ما يليق بنا كأكاديميين وهو مشروع «مئة كتاب وكتاب»، ولن أنسى حماسه ومشاركته في بلورة المشروع، وما هي إلا أسابيع وإذا بسموكم توافقون على المشروع ما جعلني أغادر الرياض إلى باريس وكلي ثقة بأن أول الغيث قطرة».

وأضاف الزهراني يقول: «حينما وصلت إلى المعهد الذي أعرفه جيدًا منذ أن كنت طالبًا في جامعة السوربون ١٩٨٧م، وحينها كنت أبحث عن طريقة لتنفيذ هذا المشروع الأنيق فوجدت أن كرسي معهد العالم العربي قد مات منذ ربع قرن، فما كان مني إلا أن استعدت فكرة كرسي غازي القصيبي الذي شرفت وأتشرف إلى الآن بأنني كنت وراء تأسيسه، فقلت لماذا لا نحيي كرسي معهد العالم العربي والمشروع جاهز والميزانية جاهزة، وسمو الأمير خالد الفيصل عودنا على أن يكون فيصلًا فيما يقول ويفعل، فأحيينا الكرسي ثم عقدنا شراكة مع المرحوم محمد شحرور وبدأنا في الفعاليات ومعي بعض الأصدقاء وكنا ننظم ندوات فكرية بعنوان «نحو فكر عربي جديد».

ثم اشتغلنا على موسوعة «مئة كتاب وكتاب» حيث اخترنا أربعين شخصية من كبار المستشرقين والمستعربين الفرنسيين منذ بداية القرن التاسع عشر حتى اليوم، وستين شخصية عربية من كبار المثقفين والباحثين والباحثات العرب من القرن التاسع عشر وإلى اليوم. وفي هذا السياق كرمنا إدغار موران بمناسبة صدور ثلاثة كتب عربية عن طريق الملحقية السعودية في باريس، وعبدالله العروي المفكر المعروف، وهشام جعيط، وفهمي جدعان، ونصيف نصار. كما كرمنا في المعهد أيضًا أسماء أعلام لا تقل أهمية وبروزًا في مجال العلم والبحث والمعرفة مثل أندريه ميكيل، ومصطفى صفوان، ورشدي راشد ثم خصصنا عام ٢٠١٩م لتكريم المرأة العربية، فكرمنا مجموعة من الباحثات والمفكرات المعاصرات والناشطات السياسيات والاجتماعيات العربيات. وهذا المساء أحببنا أن نرد بعض الجميل واثقين بأننا في بيتنا وبين أهلنا، وأزعم من جهتي أننا نكرم أنفسنا ومعهدنا حينما نكرم سمو الأمير خالد الفيصل».

بعد ذلك جرى تسليم درع تذكارية وشهادات الاستحقاق لصاحب السمو الملكي الأمير خالد الفيصل من مدير معهد العالم العربي بباريس.

وعقب احتفالية التكريم، دشن الأمير خالد الفيصل الدورة الثالثة لمنتدى الجوائز. وفي الافتتاح تحدث رئيس المنتدى الدكتور عبدالعزيز السبيل فقال، مخاطبًا الأمير خالد الفيصل: «لقد آمنتم، وعملتم سموكم، في اتجاه المؤسسات، والكيانات، ذات البعد العربي الأشمل، والتأثير


منتدى الجوائز في اجتماعه الثالث

الأقوى، يقينًا منكم، أن العمل الثقافي هو المكون الأسمى، الذي يمكن له تقريب المسافات الجغرافية بين أبناء الشعوب العربية، والعمل من أجل وحدته، وبناء إنسان عربي، واثق من نفسه، متمسك بأصالته، معتز بتراثه، مخلص لعروبته، منفتح، دون انبهار، على الثقافات العالمية من حوله، محترم لها، ومنتفع منها. ولهذا أيدتم، سموكم، منتدى الجوائز العربية فكرة، وسقيتموه بذرة، حتى استوى على سوقه، وها نحن نجني ثماره. ولسموكم كل الامتنان والتقدير. أما الزملاء الأعزاء مسؤولو الجوائز العربية، فقد تبنوا فكرة المنتدى منذ البدء، وعملوا على إنجاحه، ومنحوا الثقة لجائزة الملك فيصل لاحتضانه».

وأشار السبيل إلى أنهم في منتدى الجوائز العربية، يقدرون استجابة الأستاذ الدكتور محمد ولد أعمر مدير عام الألكسو، لحضور الدورة الثالثة للمنتدى. «تأتي هذه الاستجابة ثقة من معاليه أن المنتدى تجمع ثقافي مساند للدور الكبير الذي تقوم به الألكسو. ولدينا طموح لتعاون مثمر مع المنظمة، لدعم دورها في خدمة الثقافة والتربية والعلوم في عالمنا العربي». ومضى يقول: «نحن في منتدى الجوائز العربية نعتز بالأثر الإيجابي الذي حققه هذا التجمع العربي. ولقد سعدنا بتلقي رغبة عدد من الجوائز للانضمام للمنتدى. وتشرف منتدى الجوائز العربية بتكريم ثماني قامات ثقافية عربية، ساهمت بجهود كبيرة، وعمل متواصل، في عدد من الجوائز العربية تأسيسًا وتنظيمًا وإدارة، حتى غدت من أبرز الجوائز العربية التي ترعى العلوم والآداب والثقافة».

وفي ختام كلمته أكد امتنان منتدى الجوائز العربية لصاحب السمو وزير الثقافة الأمير بدر بن عبدالله بن فرحان آل سعود، ولصاحب السمو الملكي الأمير خالد الفيصل.

وفي كلمته قال المدير العام للألكسو الأستاذ الدكتور محمد ولد أعمر: «ببالغِ السعادةِ والامتنانِ، أتشرفُ بالمشاركةِ في الجلسةِ الافتتاحيةِ للدورةِ الثالثةِ لمنتدى الجوائزِ العربيةِ الذي يُنظَّمُ برعايةِ وحضورِ صاحبِ السموِّ الملكيِّ الأمير خالد الفيصل، الرئيسِ الفخريِّ للمنتدى ورئيسِ هيئةِ جائزةِ الملكِ فيصل رحمه الله. واسمحوا لي في مستهلِّ هذه الكلمة أن أبدأَ بإزْجاءِ التحية، وتقديمِ الشكر للمشرفين على منتدى الجوائزِ العربية، هذا التجمُّعُ العلميُّ والثقافيُّ العربي، الذي حَبَاهُ اللهُ بأن يكونَ صاحبُ السموِّ الملكي الأمير خالد الفيصل رئيسًا فخريًّا له، والذي من أولوياتِه الارتقاءُ بالجوائزِ العربيةِ، وتعزيزُ مكانتِها».

إيريك جيرو تالم: إن مساهمة سموكم الملموسة في نشر الثقافة الحديثة في بلدكم، وفي العالم العربي تحظى بالاعتراف والتقدير مرة تلو أخرى في جميع أنحاء العالم. وسنظل ممتنين لعطاء سموكم إلى الأبد

وأضاف قائلًا: «نحن، في المنظمةِ العربية للتربية والثقافة والعلوم، نتطلّعُ بكثيرٍ من الاهتمام إلى متابعةِ ما سيدور في هذا اللقاءِ من نقاشٍ ومداولات، وما سيتوَصّلُ إليه من خِياراتٍ وتوصيات من أجلِ تعزيزِ العملِ العلميِّ والثقافيِّ العربي، وترسيخِ الثقافةِ العربيةِ وهُويتِها في المحافلِ العربية والدولية. إن الألكسو تَنْهَضُ بجملةٍ من المهامِّ، من أبرزِها العملُ على رفعِ مستوى المواردِ البشريةِ في البلادِ العربية، والنهوضُ بأسبابِ التطويرِ التربويِّ والثقافيِّ والعلمي». وأشار ولد أعمر إلى أن الألكسو لتحقيق هذه الغايات «عمِلت مع العديد من شركائِها، على إنشاءِ جُملةٍ من الجوائزِ، مثل جائزة ابن خلدون- سنغور للترجمة، وجائزة الألكسو- الشارقة للدراسات اللغوية والمعجمية، وجائزة الشبابِ العربي للدراساتِ الفكرية، وجائزة حمدان- الألكسو للبحثِ التربويِّ المتميز، وجائزة الألكسو- مدى للتطبيقات الجوالة، وجائزة الأسبوع العربي للبرمجة، وجائزة «الموهوبون العرب»».

وقال ولد أعمر: «إن تنظيمَ هذا المنتدى في دورته الثالثة، مناسبةٌ للتأكيد على جدوى تنويعِ الجوائزِ العربية في شتى مجالاتِ الإبداعِ، والفكرِ الأدبيِّ، والعلميِّ والتقني. إنه لشرف عظيم للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ولي شخصيًّا أن يتفضل صاحب السمو الملكي الأمير خالد الفيصل الرئيس الفخري لمنتدى الجوائز العربية، بقبول درع المنظمة تكريمًا لسموه واعترافًا بأياديه البيضاء عليها، وعلى رسالتها المتمثلة في التمكين للوحدة الفكرية بين أجزاء الوطن العربي عن طريق التربية والثقافة والعلوم».

وشهدت فعاليات المنتدى تكريم عدد من رواد الجوائز العربية في الثقافة والأدب، وكذلك ندوة حول المرأة والجوائز العربية شاركت فيها كل من الدكتورة فاطمة الصايغ، والروائي واسيني الأعرج، والروائية الدكتورة شهلا العجيلي، والروائية منصورة عز الدين.

أدب الطفل وتحديات المستقبل

الكتابة للطفل ليس عملًا سهلًا؛ لأنه ليس مجرد متلقٍّ عادي يمكنه أن يستوعب كل ما يقدم إليه، ومن ثم فإنه يحتاج إلى دراسة نفسية جيدة لمختلف مراحل نموه، فإذا كان الطفل في سنيه الأولى لا يعرف غير مفردات بيئته وواقعه، فإنه في مرحلة التعليم الابتدائي يعشق الخيال والفانتازيا والرغبة في اكتشاف العالم، هذا الأمر الذي يتغير في المرحلة من ١٢ إلى ١٧ من عمره، حيث يعود إلى الواقع من جديد، محاولًا فهم مشكلات العالم الواقعي، باحثًا عن كيفية التعامل معه.

ولم يعد الطفل الذي لديه خمسة أعوام الآن بوعي الطفل نفسه الذي كانت لديه خمسة أعوام حين انتهت الألفية السابقة؛ فالطفرة الحادثة في وسائل التواصل وما لازمها من ثورة تقنية لم تلغ دور القراءة لدى الطفل، لكنها فتحت مصادر تلقي المعرفة على اتساعها أمامه، وهو ما خلق حالة من العشوائية في المعرفة لديه، وهو ما يستدعي تعاون دور النشر والمعنيين بالكتابة للطفل وأساتذة علم نفس الطفل في تأمل الأمر، والبحث في كيفية ترشيد معرفة الأطفال بما يتوافق مع طبيعة مراحلهم العمرية واحتياجاتها.

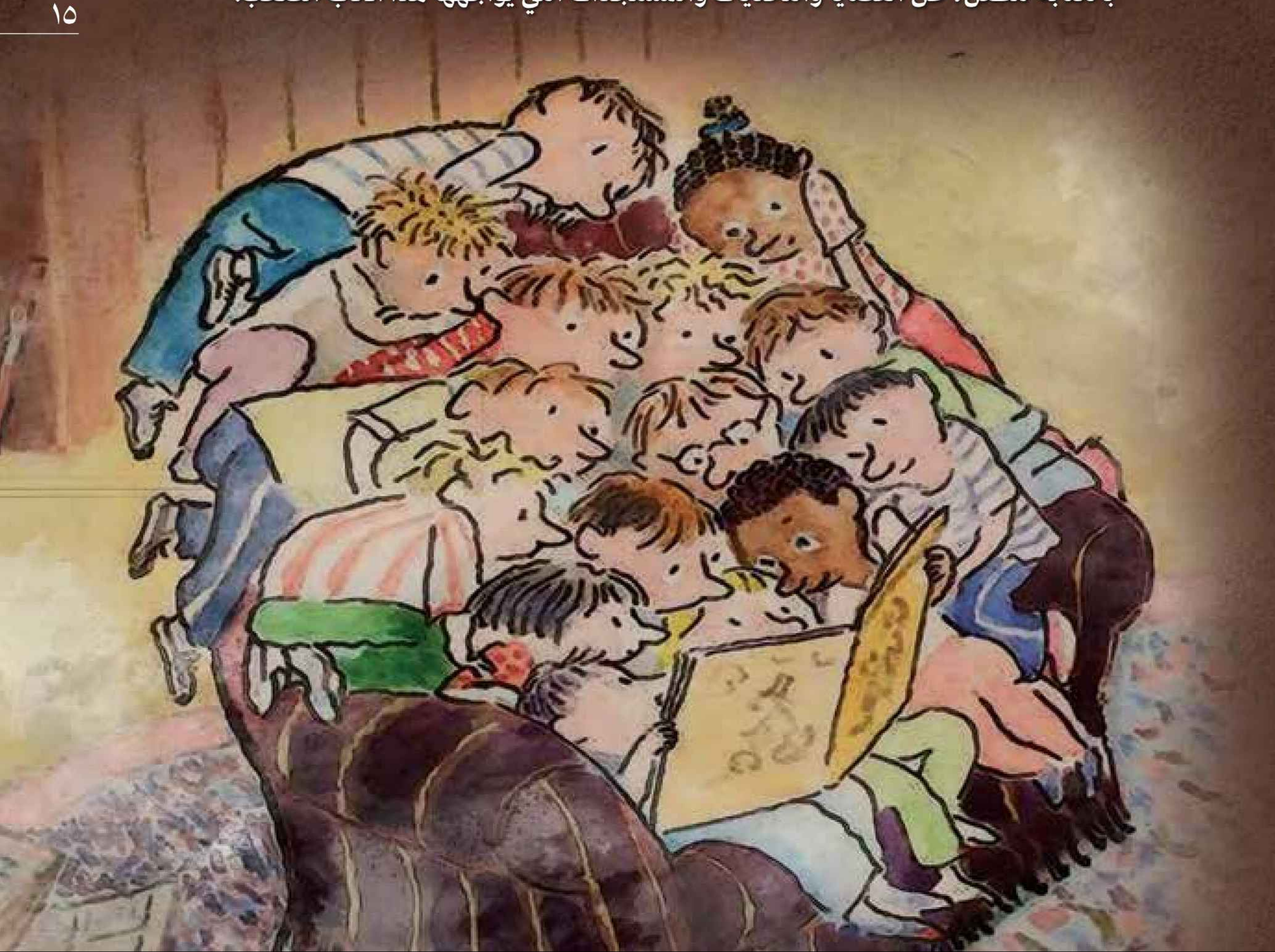
لكن ذلك ليس التحدي الوحيد، فقد خلقت التحولات الكبرى في السنوات الأخيرة تأثيراتها الواضحة في الجميع، ولا يمكن عدّ الطفل بمعزل عما جرى من حوله من حروب وثورات وربما فوضى في بلاده، فنفسية الطفل البيضاء تحتفظ بكل شيء في داخلها، وهو ما يستدعي تعاملًا فكريًّا ونفسيًّا مختلفًا معه عن أقرانه في البلدان الأخرى، وهو ما يجعل الكاتب للطفل أمام سيل من التحديات، في مقدمتها الدعم اللازم لاستمرار الكتابة الحقيقية والجادة في مواجهة الكتابات الاستهلاكية التي يسعى وراءها العديد من دور النشر التجارية، فضلًا عن تطوير كاتب أدب الطفل قدراته التنافسية مع تطبيقات اللوح الرقمي، بما تملكه من إبهار صوتي وموسيقي ورسوم متحركة، وما تبثه الترجمات التي راجت مؤخرًا من قيم لا تتناسب مع ثقافة الطفل وقيمه العربية.

كل هذه التحديات جعلت أدب الطفل في بلداننا العربية أمام منعطف صعب، لا يمكن الخروج منه بغير التخطيط الجيد لمستقبل الطفل، عبر العناية بالأنشطة الخاصة به،

وتغيير مناهجه الدراسية، وجعلها تعتمد على العقل النقدي، حيث القدرة على الدهشة وإثارة السؤال، لا على التلقين والنقل، وبما يسمح لقدراته الإبداعية بالانطلاق.

ولا يعني ذلك التنازل الكامل عن مجمل تراثنا الفكري والأدبي، فما زال التراث العربي يحتوي على العديد من الأساطير والمرويات الأدبية القادرة على جذب الطفل وإثارة خياله، فضلًا عن تزويده بالقيم الثقافية اللازمة لتعزيز روح التسامح وقبول الآخر، هذا التراث الذي يمكن إعادة تقديمه بما يتوافق مع التقنيات الحديثة وتطبيقاتها الجديدة، بحيث لا يخرج العرب من معادلة أدب الطفل ولا يتنازلون عن أفضل ما في تراثهم العظيم.

في هذا الملف الذي تكرسه «الفيصل» لأدب الطفل، يكتب نخبة من أبرز الكتاب الذين عرفوا بالكتابة للطفل، عن القضايا والتحديات والمستجدات التي يواجهها هذا الأدب الصعب.



دور الأدب
في تنمية شخصية الطفل

العربي بنجلون كاتب أطفال من المغرب

ليس من قبيل المبالغة أو التهويل، إذا قلنا إن العالم العربي يجتاز منعطفًا صعبًا، لا ينجو ويسلم منه إلا (السائقون الماهرون)! هذا المنعطف، يفرض التأني والتروي، والتفكير الجيد في المستقبل، والتخطيط المحكم! إذ يُخْطِئ من يظن أن هذا المستقبل سيُبنى في شهر أو سنة، إنما في عقود؛ لأن هدْمَ بيتٍ متآكلٍ (سهلٌ) لكنَّ بناءَه من جديد، يفرض صبرًا جميلًا، ومُددًا من ثلاثة إلى أربعة عقود، قياسًا على دولٍ سابقةٍ، كاليابان والصين وسنغافورة، على سبيل المثال! فماذا عسانا نفعل، ونحن أمام الأمر الواقع؟!



دعونا نستحضر شموعًا وقناديلَ، فربما تضيء لنا المنعطفَ جيدًا، لنمرَّ منه بسلام. وهي ليست ضربًا من الخيال، أو أضغاثَ أحلام، بل مُستقاةٌ من الواقع، ومن دول كانتْ إلى عهد قريب خاملةَ الذِّكْر، لا تُذْكر بتاتًا، فأصبحتْ، بين عشية وضُحاها، نمورًا قويةً، تهدد السِّباعَ والدَّناصيرَ!

في ثَمانينيات القرن الماضي، زار وفد من مسؤولين صينيين أميركا، وطرحوا في حوار، عَرَضًا، سؤالًا على وزير التعليم: كيف أصبحتم تتزعّمون العالمَ، وتتربّعون على عرش اقتصادياته، ولكم في كل قارة موطئُ قدم؟! فأتى جوابه على السَّجية: فكرنا طويلًا، ووجدنا ألا سبيلَ لنا إلا (العنايةَ الفائقةَ بالطفل) فإذا أهملناه، فقدنا رجل الغد، الذي يقود التنمية. لكنْ، كيف سنعتني به، أي ماذا سنقدم له، كي ننشئه ونبني شخصيته؟! وكانتِ الإجابةُ من علماء النفس والاجتماع، أنْ نهيئ للطفل تعليمين: تعليمًا نظاميًّا، وتعليمًا ذاتيًّا. فالنظامي هو الذي يتلقاه في مدرسته، والذاتي هو الأنشطة الموازية، التي يمارسها في مراكز الرياضة، ومعاهد الفنون، ومكتبات المطالعة، لكنْ...!



التطور الذي شهدته أميركا والصين ودول أوربية وآسيوية يعود بالدرجة الأولى إلى تغيير نظرتها إلى الطفل كعنصر فعّال في التنمية

وهنا توقف الوزير قليلًا، يأخذ نفسه، لأن في (لكنْ) يكمُنُ السرُّ، ثم أردف قائلًا: يجب أن تعطى للطفل في مجالاتُ الإبداع والقراءة، جُرُعاتٍ من أدب (الخيال العلمي) تنشط ذهنه، وتفتح عقله، وتحلق به في سماء الخيال، أي نبتعد مسافةً من (الثقافة النقلية) ونلقي به في بحر (الثقافة العقلية)!

وصدقا قال الوزير الأميركي، فالثقافةُ التي تسود، حاليًّا، هي الثقافة النقلية، أي «بضاعتنا رُدَّتْ إلينا». ثقافةُ الْمَضْغ والاجترار، وبالتالي، لا ننتج شيئًا، عدا القيل والقال. وهي ما نلقنه لطفلنا، سواء في المدرسة والمنزل، أو في وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية، وحتى الرقمية!

ولمّا عاد الوفد الصيني، قرر أن يغير كلَّ المناهج والبرامج والوسائل التعليمية والتربوية. لكنْ، لا تظنوا أنه استغنى أو تخلى عن تراثه الأدبي، وهو البلد الآسيوي الغني بالأساطير، والحكايات الخيالية، والأدب العجائبي والغرائبي... بل نفخ فيه من روحه، ليجعل منه (إكسيرَ الحياة) لطفله! وبالمناسبة، لا ننسى أن الصين في حقبة الثمانينيات، وأنا أذكر ذلك، كانتْ تترجم كتبًا صينية إلى اللغة العربية، في مجال القصة، ومجال العلم، ومجال الرواية... وكانت تُصدر منها ملايين النسخ، وتوزعها على العالم العربي من الماء إلى الماء بأسعار بَخْسةٍ، أكثرَ مما تنتجه وتطبعه الدول العربية مجتمعةً! وها هي الصين، الآن، تغزو القاراتِ بنتاجاتها الصناعية، وفي كل المجالات التي تخطر ولا تخطر بالبال، وكل ذلك، نتيجة العناية بالطفل!

العناية بالثقافة العقلية

إن التطور الكبير الذي شهدته أميركا والصين ودول أوربية وآسيوية، لا يعود إلى التغيير في المناهج والبرامج

فقط، أو إلى العناية بالثقافة العقلية، وبالأنشطة الموازية، وسواها من المواد والوسائل التربوية والتعليمية الناجحة... إنّما إلى تغيير نظرتها إلى الطفل (عن قناعة تامة) وبالتالي، إلى المُواطن، كعنصر فعّال في التنمية. وهنا أستحضر مثالين حيين:

الأول، عكسته السينما العربية في شريط طويل: «آخر الرجال المحترمين» الذي مثّل بطولتَهُ الفنان الراحل نور الشريف في شخص (أستاذ) تاهتْ عنه طفلة في حديقة الحيوان، فاتصل بالوزير، ظانًّا أنه سيستنفر كلَّ أجهزته بحثًا عنها. لكن مديرَ ديوانه، استغرب من طلبه قائلًا: «هل تريد أن تخبر الوزير عن طفلة ضلّتْ طريقَها؟ لماذا تعطي لقضية تافهة هذه القيمة الكبرى؟!» وأصبح هذا الأستاذ، في نظر الموظفين، مختلاًّ عقليًّا!

والمثال الثاني من اليابان، فقد أرادتْ هيئةُ سكة الحديد أن تغلق إحدى المحطات النائية، بعد أن لاحظتْ أن المسافرين بها قلّوا، لكنهم عدلوا عن قرارهم، عندما علموا أنّ طفلةً (قرويةً) ما زالتْ تتابع دراستَها، فعدّلوا مَواعِيدَ القطار مع ذهابها وإيابها من المدرسة. كذلك، فإن ميزانية التعليم وثقافة الطفل في أميركا، تحتل المرتبة الثانية، ولا تقبل المناقشة، لأنّ أيَّ تخفيض فيها، يعني (تفريطًا) في (صناعة الإنسان) الذي يُشكِّل عمادًا قويًّا للبلاد.

إذن، من هنا نبدأ، ومن الطفل ننطلق، ولن تفيدَنا الحلولُ الترقيعيةُ، فهي وإن كانتْ ضروريةً، راهنا، لأنها تسد الثغراتِ، فإنّها، قَطعًا، لن تحلَّ مشكلاتنا العويصةَ، ولن تجتازَ بنا المنعطفَ الصَّعبَ! وإذا كان بعض منْ لا ينظرون بعيدًا، يرى أن العناية بالطفل، عِبْءٌ ثقيلٌ، يُرهق ثرواتِ البلاد، فإنه ينسى أن كل الكوارث الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية التي نشهدها آنيًّا، سببها الأساس، هو إهمالنا له. فما الذي يجعل العالمَ المتطورَ يهتم بالطفولة، أكثرَ من أي مرحلة في حياة الإنسان؟ وكيف



من قسم الأطفال بمعرض الرياض الدولي للكتاب

تتحقق التنميةُ الشاملةُ من تربيتنا وتعليمنا للطفل؟ وكيف نغادر الكهفَ المظلمَ، لنقف أمام الشمس؟

من الواقعية إلى الخيال الحر

لقد اكتشف العلماءُ أن الإنسان، عند ولادته، يتوافر على مئة مليار خلية في مخه، وتكون هذه الخلايا حية ونشيطة في بدايتها، وهي المسؤولة عن كل العمليات الذهنية والنفسية والحسية التي يمارسها الإنسان، شريطة أن تظل حية ونشيطة. ولكي تبقى كذلك، عليه أن يزاول، منذ طفولته الأولى، أنشطة متنوعة، كالقراءة والرياضة والفنون... وإلا فإن هذه الخلايا، ستتلاشى شيئًا فشيئًا إلى أن تندثر، فيستحيل على الإنسان إحياؤها وتنشيطها من جديد. ومن ثَمَّة، يستحيل عليه أن يندمج في مجتمعه، وأن يمتثل لقوانينه وأخلاقياته، ويحافظ على تراثِهِ وعلى وطنه، وأن يسهم في تنميته وترقيته، لأنه أصبح مشلولًا، لا يتوافر على خلايا فاعلةٍ، وبالتالي، يصبح عالةً على البشرية. ولذلك، نُلحُّ على العناية بالطفل، طيلةَ السنواتِ الستِّ الأولى (على الأقل) لأنه بعد ذلك، يتخذ طريقه بنفسه، فإذا تعود، في هذا الطور الأول، أن يعتمد على قدراته الجسمية والعقلية والسلوكية، سهل عليه أن يجتاز المراحلَ الباقية. فهذه المرحلة، هي الأهَمُّ والأساسُ في بناء شخصية الإنسان، وما سيأتي، ليس إلا ترسيخًا وتكريسًا لما تلقنه وتعلمه في أثنائها.

إذا كانت المرحلة الأولى، سميتُها بـ (الواقعية)؛ لأن الطفل فيها يتأقلم مع بيئته، ويندمج فيها، فإنه في المرحلة الثانية، من سِتٍّ إلى تسعِ سنواتٍ، ينتقل إلى (الخيال الحر) ليشحذ ذهنه، ويوسع عقله، بما يطالعه، أو يسمعه من قصص خيالية، كالحكايات العجيبة. وهنا، أتذكّر ما قاله ألبرت آينشتاين عن الذكاء، الذي يُوَلِّد الابتكارَ والاختراعَ، فيقول إن الذكاء هو الذكاء، عندي أو عندك، سواء كنت أوربيًّا أو آسيويًّا أو أفريقيًّا، لكنْ ينبغي أن يتنامى، منذ السنوات الأولى من حياتنا. والحقيقة أن آينشتاين يريد أن يدفع عن نفسه تهمةً، وهي أنه (ورِث الذكاء) أو ما كان له ليُنجزَ نظرياتِهِ العلمية، لو لم يرِثِ الذكاءَ، كأنه يُسَيَّر من قوى خفية، ونتيجة ذلك أن من لم يرِثِ الذكاءَ لا يستطيع أن يتفوق، ممّا سيعطي ذريعةً لكل خاملٍ. وفي حوار آخر، يُرجع الفضلَ في تنمية ذكائه إلى أمه، التي كانت تحكي له قصصا، شحذت بخيالها ذكاءه، ونَمَّتْ شخصيتَهُ.

آينشتاين يُرجع الفضلَ في تنمية ذكائه إلى أمه التي كانت تحكي له قصصًا شحذت بخيالها ذكاءه ونَمَّتْ شخصيتَهُ

نستنتج أن القراءةَ هي الوجبة اليومية، أي الطعام الذي يغذي خلايا المخ، ويُحَسِّن عملَها، هذا دون أن نشير إلى قيمتها في تزويد المتلقي الصغير بالمعارف والمعلومات واللغة، وما إلى ذلك. فالثقافة النقلية، تقتل الخلايا، وتقضي على الذكاء، وتُعَوِّد العقلَ على الكسل والخمول والتلقي المجاني، وتحرمه من نعمة التفكير والتخييل. فينبغي تأسيسًا على ما مضى ترسيخُ (الثقافة العقلية) التي تحفز الطفل على الملاحظة والتساؤل والغربلة والنقد، وتنأى به عن الحفظ والتخزين والثقة العمياء!

وليس هناك ما يحرك هذه الثقافةَ العقليةَ، غيرَ الأدب، كالحكايات والقصص والأساطير والنوادر والرحلات والأشعار. لأن من الخيال الذي يُغَذِّي عقولَنا، نستطيع أن نأتي بشيء جديد، وبدونه سنظل ندور في حلقة مفرغة! غير أن جرعات الخيال، ينبغي أن تكون محسوبةً بدقة، لا تتعدى الْحَدَّ، وإلا انْقَلبتْ إلى الضد؛ فهي كما أشرنا تمتد ثلاثَ سنواتٍ، لينتقل الطفل بعدها إلى المرحلة الثالثة، التي نسميها بـ (الواقعية الثانية) من سِنِّ التاسعة إلى الثانية عشرةَ، حيث تستأثر القضايا العلميةُ والاجتماعيةُ والتاريخيةُ باهتمامات الطفل... ويحاول فيها تحديدَ معالم شخصيته المستقبلية، وإثبات ذاته، بالتعبير عن آرائه ورؤيته لمحيطه والعالم.

هناك من يريد، عبثًا، أن يستعجل النمو، فيحرق المراحل، ضد الطبيعة. فالطفل في مراحله الأولى، يعيش طفولته، بلعبها وشغبها، باذلا طاقتَهُ الجسميةَ والنفسيةَ، في اللعب والحركة والتواصل والتفاعل مع الآخرين، وفي تلقي العلم والمعرفة، لا أنْ نمهد له الطريقَ، باكرا، إلى التكنولوجية الحديثة، من ألعاب آلية، وشبكة رقمية، وأشرطة من الخيال العلمي... لأن كل تلك الوسائل، تبسُط بين يديه (وجباتٍ) ناضجةً من الأفكار، دون أن يُشَغِّلَ فيها عقله، أي تسرق منه الفكرَ والخيالَ، وتُبْطِل لديه الرغبةَ في الاكتشاف والابتكار والإبداع، فضلًا عن الأمراض النفسية والصحية والاجتماعية، التي تصيبه منها.

كاتب الأطفال لا بد أن يدرك واقعهم

يعقوب الشاروني كاتب مصري

في ثلاثينيات القرن العشرين، عندما كنت في المرحلة الابتدائية، وبدأت التوسع في القراءة وأنا في التاسعة من عمري، لم يكن أمامي ما يسمى «مكتبة للطفل»، كنت أقرأ ما يقرأه الكبار، وعلى وجه خاص سلسلة «روايات الجيب»، وكانت كلها مترجمة، عرفت من خلالها أحدب نوتردام والحرب والسلام وغيرهما، كما قرأت روبنسون كروزو وجلفر في ترجمات كاملة، ثم اكتشفت شغفي بالمسرح، وبدأت أكتب التمثيلية مع القصة القصيرة، وعندما وصلت إلى المرحلة الثانوية، أصبحت رئيسًا لفريق التمثيل في مدرستي، ومع بداية المرحلة الثانوية، اكتشفت كنوز روايات نجيب محفوظ ومسرحيات توفيق الحكيم في مكتبة أخي الأكبر يوسف الشاروني، كما بدأت أقرأ الدراسات النقدية حول القصة والرواية والمسرحية، ولا أتذكر أني وجدت عندئذ سطرًا واحدًا يشير إلى ما يسمى «أدب الأطفال»!






وعندما حصلت عام (١٩٦٠م) على جائزة الدولة الخاصة التي تسلمتها من الرئيس جمال عبد الناصر، كان ذلك عن مسرحية للكبار، وكان عمري (٢٩) عامًا، وعندما جاء ابني وابنتي للحياة، بدأت أحكي لهما أشهر حكايات الأطفال العالمية، مستعينًا بشرائح الصور الثابتة (البروجكتور) عشرات القصص مثل سندريلا وذات الرداء الأحمر والجميلة النائمة، وعندما تركت عملي في القضاء عام ١٩٦٧م، حرصت على أن أقدم حفلاً أسبوعيًا للأطفال في قصر ثقافة مدينة بني سويف، معتمدًا على تقديم هذه القصص من خلال الحوار والمشاركة مع مئات الأطفال، فاكتشف الأطفال قدراتي على التواصل معهم من خلال القصص، هكذا قررت أنه إذا كنت قد نجحت في الكتابة للمسرح، فإن هناك جانبًا كشفه لي الأطفال خلال التجربة معهم، لقد اكتشفت أسرار الكتابة من خلال تجربتي المبكرة مع المسرح والتمثيل وكتابة المسرحيات، ثم ممارستي قص الحكايات في حفلات قصور الثقافة.

هناك شبه إجماع على خطورة ترك صغار الأطفال أمام الشاشات، بسبب التلقي السلبي، لذلك تنبه المشاركون في تقديم كتب الأطفال إلى الدور الأساسي لمختلف حواس الطفل في التعامل مع الكتاب، فبدأت ثورة حقيقية في تقنية كتب صغار الأطفال، تهدف إلى إشراك أكبر عدد من حواس الطفل في التعامل مع الكتاب، فتزايد إقبال معظم الأطفال الصغار على الكتب الموجهة لسن ما قبل المدرسة، إنها كتب تم إبداعها لتناسب أطفالاً لم يتعلموا القراءة بعد.. كتب يقرأها الأطفال برؤية صفحاتها أو أجزاء منها تتجسم وتتحرك، تختفي وتظهر، وباللمس بالأصابع، والاستماع إلى الموسيقى والأصوات، ومشاهدة الأضواء، بل وبالشم أيضًا، فبهذه الوسائل يدرك الأطفال العالم، ويستطلعون ويتعلمون ثم يبدعون، وهو ما نطلق عليه «القراءة بالحواس الخمس»، التي تجذب صغار الأطفال بعيدًا من الشاشات.

توجد الآن في معظم الدول العربية مسابقات بجوائز سخية، في مختلف مجلات الكتابة للطفل، ولا شك أن هذه المسابقات خلقت تنافسًا واسع النطاق بين أصحاب المواهب الذين لديهم اهتمام بالكتابة للأطفال، فتزايد عدد ما يصدر من كتب للأطفال، لكن لابد من تشجيع قيام حركة نقدية نشطة في مجال أدب الطفل، كي نحقق ما نرجوه من تقدم يواكب تغيرات العصر وتحدياته، هذه الحركة النقدية يمكنها أن تقدم لنا عينًا على ما يجري في العالم في مجال أدب الطفل، وهو كثير ومتسارع ويسابق الزمن في التطور والإبداع.

فجوة في التطوير

كبرى دور النشر التي تخصص جانبًا من اهتمامها لنشر كتب الأطفال، أصبحت اليوم تضارع في مستوى إنتاجها الورقي أفضل المستويات العالمية، والدليل على ذلك حصول عدد من الكتب العربية الموجهة للأطفال على جوائز عالمية، مثل جائزة معرض بولونيا الدولي، لكن لا تزال هناك فجوة كبيرة بيننا وبينهم في تطوير كتب الأطفال، تلك التي أطلقنا عليها «كتب القراءة بالحواس الخمس»، والتي تسود حاليًا عالم كتب الأعمار الصغيرة في أوربا وأميركا، وقد يرجع هذا إلى ارتفاع تكلفة إنتاج هذه الكتب، وعدم تفهم الأسرة العربية للدور المهم لهذه الكتب في إنشاء علاقة حب بين الأطفال والكتب منذ شهور حياتهم الأولى. أصبحنا في حاجة إلى اختيار روائع أدب الطفل في الأدب العالمي لترجمتها إلى اللغة العربية، بعيدًا من العشوائية في اختيار ما يتم ترجمته، وفي حاجة إلى أمانة الترجمة، وجودة العبارة المناسبة لعمر الطفل الذي يتوجه إليه الكتاب، وذلك لكي تدخل الترجمة في إطار «أدب الأطفال» مثلما دخل النص الأصلي في إطار الأدب في لغته الأصلية، وهو ما بدأت تقوم به مراكز الترجمة في العالم العربي.

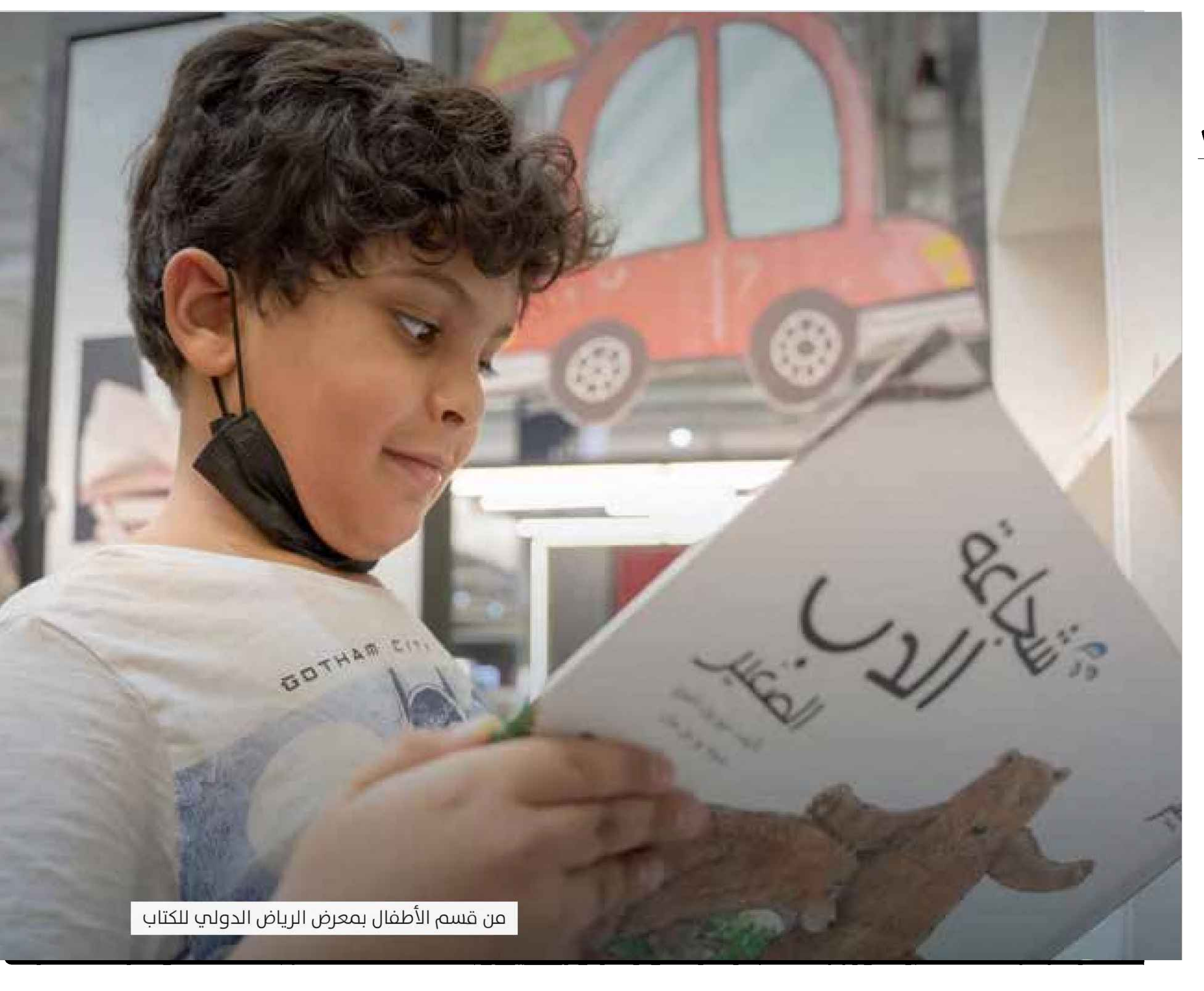
قيم التربية

كلما كان كاتب الأطفال على دراية بواقع الأطفال الاجتماعي والنفسي والبيئي واليومي، اختار موضوعات أعماله من بين ما يعيشه الأطفال في واقعهم أو خيالهم، فإذا كان الفن يأتي أولاً في مجال إبداع أدب الطفل، فلا يمكن فصل الفنان الذي يكتب للأطفال عن المربى الذي يدرك أثر كل كلمة يكتبها على القارئ الصغير، إن مؤلف أدب الأطفال، إذا كان مسلحًا بالرؤية الواعية لقضايا مجتمعه وقضايا الطفولة، فلابد أن يساهم ما يكتبه في التربية والتغير المجتمعي. لكننا نعود فنؤكد أن أية قيمة تربوية أو اجتماعية يتضمنها العمل الأدبي، لابد أن تأتى من خلال الفن، وليس على حساب الفن، إن الدنيا تتغير من حول الأطفال، ولابد لكاتب أدب الطفل أن يتنبه لهذه التغيرات.. ونتيجة لهذا تظهر معظم الاتجاهات الجديدة في أدب الأطفال العربي أو العالمي.

النشر الإلكتروني يفتح آفاقًا جديدة لكتابة الطفل

وفاء السبيل كاتبة سعودية

بدأت الكتابة للطفل منذ أكثر من ٣٠ عامًا عندما كنت محررة ثم رئيسة تحرير لإحدى مجلات الأطفال خارج المملكة، وعندما كتبت في مجلة الشبل مع الأستاذ عبدالرحمن الرويشد- رحمه الله- كانت تلك البدايات الأولى، ومرحلة للتجريب واختبار قدرتي على إنشاء نصوص للأطفال. ولكن بدايتي الحقيقية التي منحتني الثقة لأسمي نفسي كاتبة للأطفال كانت في عام ٢٠٠٠م عندما فازت مجموعتي القصصية «حكايات أمونة» بجائزة إبداعات المرأة العربية في الشارقة، والتقيت فيها كاتبة الأطفال المصرية فاطمة المعدول، حيث كانت ضمن لجنة التحكيم، وهي كاتبة مشهورة ولها ثقلها في عالم الكتابة للأطفال.



من قسم الأطفال بمعرض الرياض الدولي للكتاب

واصلتُ بعدها الكتابة والتأليف، ولم تكن تجربة متقطعة كما يظن بعض النقاد، فلدي نصوص كثيرة ولفئات عمرية مختلفة، ولكنني لا أنشر لأسباب مختلفة، منها انصرافي للبحث العلمي وللعمل الميداني في مجال ثقافة الطفل. وآخر أعمالي المنشورة قصص الأنبياء للصغار جدًّا الجزء الأول بالشراكة مع صديقتي وشريكة دربي فاطمة الحسين ونشرتها دار أسفار، ووجدت إقبالًا كبيرًا من الجمهور، وصدرت منها الطبعة الثانية. وفي هذا العام ٢٠٢١م صدر الجزء الثاني للسلسلة من الدار نفسها.

كتبت مسرحيات كثيرة بعضها أصيلة وبعضها الآخر مستمد من التراث العربي والعالمي، ومُثلت على مسرح العرائس أو مسرح الطفل الحي من خلال مسرح مكتبة «كان يا ما كان» للأطفال بمدينة الرياض. أما المستقبل ففيه الكثير الذي سيخرج إلى حيز النور، وستكون فيه تجارب جديدة أرجو أن تسهم في حركة التأليف للأطفال في المملكة.

بكل تأكيد، تواجه الكتابة للطفل تحديات كبيرة إذا لم تتجه للتغيير وتواكب العصر، وتوظف التقنية لخدمة النص الأدبي. النشر الإلكتروني يفتح آفاقًا جديدة للكتابة للطفل، تكون أكثر جذبًا وتفاعلًا مع الجمهور. أما إذا ظلت تحصر نفسها في الوسائط التقليدية كالكتاب وغيره فإنها ستعاني من هجر الجمهور المستهدف، خاصة مع تقصير المربين في توظيف الأدب في حياة الأطفال، فكثير منهم لا يراه ضرورة ولا يبذل جهدًا في ذلك.

مبادرات فردية

كثير من الجهود الموجهة لتشجيع الكتابة للطفل تأتي من مبادرات فردية أو من مؤسسات مدنية، والمؤسسة العربية الرسمية تحبو حبوًا، ولعل المستقبل يكون أفضل. وتظل معظم المبادرات منحصرة في الجوائز التشجيعية ذات الأثر القصير الأمد، وإن كان فيه جهود لإنشاء بعض الجمعيات أو المجالس، ولكن أثرها محدود ولا ينهض ليكون مشروعًا شاملًا على مستوى الوطن العربي.

لا شك أن هناك نهضة أدبية واضحة على مستوى الوطن العربي في الكتابة والنشر، وحتى على مستوى المملكة. وهناك دور نشر عربية عريقة ظلت لعقود ممتدة تواكب كتاب الطفل العالمي، وتنقل كل جديد ومميز إلى اللغة العربية، وتنشر نصوصًا عربية خالصة لأدباء مميزين تتلاءم مع بيئة الطفل العربي وحاجاته. لقد أصبحنا نجد كتبًا عربية لمعظم الفئات العمرية وإن كانت القصص المصورة لفئة ٦-١٠سنوات هي الأكثر، كما أن الأديب بدأ يخوض في موضوعات جديدة يفرضها العصر ويقدمها بأساليب شائقة تجذب الطفل، وبعيدة من الوعظ والإرشاد الذي ساد في مرحلة سابقة.

دور مركزي لدور النشر

ولكن كل هذا يقصر بنا عن المنافسة على المستوى العالمي. إن صناعة الكتاب لا يكفي فيها وجود نص جيد؛ إذ هو فقط المادة الخام التي تحتاج إلى صقل وسبك وتزيين. إن شكل الكتاب برسوماته وتفاصيل إخراجه لا يقل أهمية عن محتواه، لذا تلعب دور النشر دورًا مركزيًّا في صناعة الأدب سواء في مرحلة إعداده أو في المرحلة التي تليها وهي كيفية إيصاله إلى الجمهور. يمكن أن نقسم دور النشر الخاصة بالكتابة للطفل على فئتين: فئة تجارية بحتة لا تعنى بالمحتوى، وتروج لقيم الاستهلاك، وهي المنتشرة في كل مكان، في أكشاك الأسواق المركزية وفي محلات القرطاسية. وهذه أشبهها بوجبات الأكل السريع التي فقط تشعر الطفل بالشبع دون أن تضيف إليه ما يفيد بل قد تضره. وفئة أخرى ذات رسالة، تسعى للنهضة والتغيير، وتواجه في ذلك صعوبات كبيرة لوجستية من المؤسسات الرسمية التي تفرض قيودا وتضع عراقيل، أو صعوبات أخرى ذات علاقة بطباعة الكتاب نفسه وتوزيعه، وتكاليف ذلك باهظة، طبعًا هذا إذا توافر النص الجيد والرسام المبدع.

وكل هذه تحديات كبرى تعيق النشر الجيد على نطاق واسع، ومن ثم تبطئ عجلة النهضة الأدبية لأدب الطفل. ولعلني هنا ألمح إلى دور النشر السعودية المتخصصة للأطفال، وما تقوم به من جهد واضح وملموس أوصلت فيه كتاب الطفل السعودي إلى المنافسة العربية، بعد أن تأخر كثيرًا. ويقف وراء ذلك- في معظم الأحيان- جهود كبرى تبذلها الأديبة السعودية التي تتخذ زمام المبادرة وتخوض هذا المجال على رغم صعوبته وتكاليفه الباهظة. فهناك دور نشر برزت على الساحة اليوم تملكها أديبات سعوديات بذلن فيها الغالي والنفيس من أجل أن يصل الكتاب الجيد إلى الطفل السعودي، ويعبر عن هويته ويتماشى مع بيئته ويتلمس حاجاته والمحتوى المناسب له. وأنا متفائلة جدًّا بالمستقبل القريب، خاصة مع الجهود التجديدية في وزارة الثقافة، ومع رؤية ٢٠٣٠ التي أحدثت نقلة نوعية شاملة على شتى المستويات.

الأطفال والمخيلة
رحلة الحكايات في الألفية الثالثة واكتشاف الذات

لنا عبدالرحمن كاتبة لبنانية

يبدو العالم الذي نعيش فيه بالنسبة لأطفال الألفية الثالثة أكثر ازدحامًا، وإغراء، وضجيجًا. عالم يختلف عن ذاك الذي عرفته أجيال آبائهم وأمهاتهم، بروافده المحدودة التي كانت مقتصرة على شاشة تلفزيون ملونة، وبرامج للأطفال لها وقت محدد، ولا تبث على مدار اليوم كما يحدث الآن، إلى جانب حضور عادي للقصص والمجلات التي تُؤلف حكاياتها بين الكلمات والصور.

لم تعد هذه المصادر هي الحاضرة فقط في عالم الأطفال منذ دخولنا في عصر العولمة، بل غدت الروافد التي تحاكي الطفولة وتسعى إلى التسلل لمخيلة الأطفال كثيرة جدًّا ومتنوعة، بل إن كثرتها تسبب بلبلة وتشتتًا بالنسبة للأهل، وتدفعهم لمزيد من الرقابة حول أطفالهم.



من قسم الأطفال بمعرض الرياض الدولي للكتاب

بيد أن كل هذه المصادر والروافد الموجهة للطفل ترتكز بشكل أساس، سواء في الماضي أو الحاضر على عنصر أولي يرافق الطفل منذ بدايات تشكل وعيه، ألا وهو «الحكاية»، فقد ظلت الحكاية الينبوع الخصب الذي يجذب الطفل لينهل منه، ويساعد على اكشاف مواهبه وما يحب في هذا العالم، سواءً من أيام حكايات الجدات ودلالاتها التعليمية الهادفة، وصولًا إلى زمن الفضائيات الموجهة للأطفال، وقنوات يوتيوب، وبرامج تعليم الرسم والأغنيات والموسيقا واللغات عبر الأجهزة اللوحية.

لم يعد الطفل الآن الذي له من العمر خمسة أعوام، يمتلك الوعي نفسه الذي كان لطفل آخر تربى مثلًا في مطلع أواخر الألفية الماضية، فالتطورات التقنية السريعة التي حصلت من حولنا في العالم كله ساهمت في حدوث تحولات معرفية أثرت في نمو الطفل وتشكل وعيه، لذا إن جعل الأطفال يحبون الكتابة والقراءة يُمثل تحديًا كبيرًا بالنسبة للأهل، في زمن تبدو فيه المغريات أكثر تدفقًا من إقناع الطفل بالقراءة، أو بالانضمام إلى ورشة للكتابة الإبداعية.

المخيلة والرسم بالكلمات

علينا أن لا نُغفل أن الأطفال لديهم مخيلة حرة، خصبة، لا تتشكل الروابط فيها بشكل منطقي كما يحصل في عالم الكبار، وإذا اعتبرنا أن أولى تجليات هذه المخيلة يبدأ في الرسم، حين يتعلم الطفل كيف يُمسك بالورقة والقلم والألوان ويرسم بشكل بسيط ما يدور في مخيلته، فإن اللحظة التي تسأل فيها الطفل عن مدلول رسوماته فإنه سوف يسارع ليحكي لك عما يقصده من وراء الرسمة، فالخيال بالنسبة للطفل يُمثل متعة كبيرة، كما تحمل رسومات الأطفال تسجيلات لانطباعاتهم عن الحياة، وعلاقاتهم بمن حولهم من أفراد الأسرة، وما نسميه اجتماعيًّا «براءة الأطفال»، هو في حقيقته النفسية ردات فعل فطرية لم تخضع لتشذيب نتاج ضغط المجتمع، وهذا ما يفقده الطفل بمرور الوقت وكلما تقدم خطوات في عبور عتبات الطفولة.

وإذا كانت القراءة تُشكل بالنسبة للأطفال اللبنة المعرفية الأهم منذ بدايات وعيهم، مع الكتب الألفبائية الصغيرة بأحرفها وألوانها الجذابة، وتطورها بين عام وآخر، واستبدال الحروف بالكلمات، والكلمات بالجمل

في ورشة الكتابة للطفل، ليس على الكتابة نفسها أن تكون عملًا إلزاميًّا، لأن هذا سوف يُنفر الأطفال من التردد على الورشة

والحكايات، فإن هذا التدرج الذي يبدأ عند البعض مع صوت الأم أو الأب يقرأ الحكاية للطفل الصغير، يتحول بمرور الوقت إلى قيام الطفل نفسه بهذا الفعل وادراكه فطريًّا أن القراءة هي إحدى بواباته نحو العالم الكبير الغامض والمجهول. إن حضور الوسائل التقنية الحديثة من هاتف محمول وجهاز لوحي وغيرها، لم يلغِ دور القراءة في حقيقة الأمر بقدر ما شعَّب مصادر المعرفة، وأربك بشكل ما ذهن الطفل الخصب القادر على هضم كل ما يتلقاه. حضور الكتاب الإلكتروني مع الصورة الملونة، يشكل جاذبية أكبر بالنسبة للعديد من الأطفال، مقارنة بالكتاب الورقي المطبوع. وفي ظني أن هذا الأمر يستحق التوقف طويلًا لدراسته وتأمله سواء من قبل كُتاب الأطفال، أو دور النشر العربية الموجهة للأطفال. فالسؤال عن القضايا التي نحتاج أن نتوجه بها للطفل العربي جديرة بأن توضع على قائمة أبحاث وملفات تأخذ في حسبانها تطبيق نظرياتها على مئات من الأطفال العرب من مختلف البلدان بغرض الوصول إلى استيعاب ما يدور في ذهن الطفل.

فالأطفال كائنات بصرية جدًّا، خاصة في عصرنا هذا الذي يقوم على الصورة، إلى جانب قدرتهم على تشكيل ذاكرة سمعية في حال اعتيادهم على سماع القصص. لقد أحدثت التغيرات العلمية والعصرية والاجتماعية، بل والسياسية التي عصفت بالعالم العربي، تحولات كثيرة لا يمكن استثناء الطفل منها، خاصة في الدول التي تعرضت لحروب وهجرات، وهذا بلا شك يؤثر في رؤيته للعالم بعد حدوث اهتزازات في الثوابت من حوله. وإذ كانت غاية الكتابة عمومًا هي المحاكاة ومنح الأمل، فإن تجليات محاكاة الواقع، وزرع الأمل والإيمان بالغد بالنسبة للأطفال يجب أن تتبلور عبر الحكايات التي نقدمها لهم، بمضمون وأسلوب بعيد من السذاجة، بل يعزز مخيلتهم الخصبة ويوازي طموحاتهم وتطلعاتهم العصرية بغرض مساعدتهم على استيعاب ما يدور حولهم، وتوجيههم للسلوك الأخلاقي السليم بأسلوب حكائي بعيد من الوعظ المباشر الذي يُنفر الأطفال.

ألعاب الكتابة وتأثيراتها

لا يمكن أن تكون الكتابة بالنسبة للطفل مهمة إلا إذا كانت عملا ممتعا، فالخيال والألعاب والضحك هي الطرق المضمونة للتسلل إلى ذهن الطفل. إحدى تمارين الكتابة تقوم على عرض صورة طفل ضاحك أمام الأطفال وسؤالهم عما يرون فيها، ما السبب الذي يدفع الطفل إلى الفرح ، ويكون عليهم الحكي أو كتابة ما يشاهدونه في حال كانوا في سن يسمح لهم بالتعبير المكتوب، يكشف هذا التمرين البسيط تركيبة الطفل من الداخل، وتساعد الكلمات البسيطة التي يصف بها الصورة على إدراك طبيعة رؤيته للعالم الصغير من حوله: أسرته، مدرسته، رفاقه، وبالتالي يساعد هذا التدريب على ترشيد الطفل سلوكيًّا ومعرفيًّا وتقويمه في حال احتياجه لذلك.

يلحظ المراقب للأطفال في سنواتهم الثماني الأولى مدى عشقهم لابتداع شخصيات خيالية، وإيجاد حكاية وواقع متخيل لهذه الشخصيات؛ يُشكل الطفل عالمًا متكاملًا لأبطاله الذين يكونون في الأغلب من الحيوانات أو الكائنات المتخيلة، وهذا يتجلى واقعيًّا في اختيار أنواع الألعاب بما يتوافق مع مخيلته، على سبيل المثال قد يجذب عالم التنانين، بحكاياته ومسلسلاته، وألعابه مخيلة أحد الأطفال لمعرفته أكثر، ولاختلاق حكايات مؤلفة من أسرة التنانين؛ لقد خبرت مثل هذه المواقف وشهدتها لعدة أعوام مع ابني « عمر» ورفاقه، وكيف تتشكل نواة العلاقة مع كائن ما يصير حضوره مهمًّا وداعمًا في حياة الطفل، إذ تستطيع الأم أو المربية المشرفة على الاعتناء بالأطفال عبر هذه الحكايات اكتشاف الميول التي يفضلها الطفل سواء في الألعاب أو في بدايات تشكيل وعيه بالحياة من حوله، وإذا كانت الكتابة عن أبطاله وحكاياتهم تشكل موهبة مبشرة بالنسبة للطفل وتحتاج إلى رعاية واهتمام، كي تؤتي ثمارها لاحقًا، لأني مؤمنة جدًّا أن الأطفال الكبار بين (١٣- ١٧) عامًا، يمتلكون قدرة كبيرة على سبر أغوار الأطفال الآخرين، والكتابة عما يشغل اهتمامهم ويعبر عن مكنوناتهم.

تأتي أهمية ورش الكتابة، ودورها في التأثير في الطفل انطلاقًا من قيامها بعدة أدوار فعالة تترك انعكاسًا ملموسًا على سلوك الطفل وردود أفعاله، خاصة لدى الأطفال الذين لا يحسنون التعبير عن أنفسهم بشكل دقيق. خلال



ورشة الكتابة التي يكون الهدف منها أساسًا منح الطفل مساحة حرة تمامًا ضمن وسط بيئي (مكاني) يحاكي مخيلته الطفولية في اختيار الألوان والرسومات التي تشغل مساحة القاعة، كي ينطلق ويعبر عن أفكاره، وتخيلاته، وأحلامه، وطموحاته، ويكون على المشرف الاستماع لكل طفل والإنصات بعمق له ولكل ما يقوله، والانتباه لدفع الطفل الأكثر انطواءً إلى المشاركة أكثر من بقية الأطفال، وذلك بغرض منحه ثقة بالنفس، من المفترض أن تعمل الورشة على تشكيلها، أو تعزيزها وإظهارها للعلن.

المنافسة والعلاج بالفن

خلال ورشة الكتابة للأطفال التي يتجاور معها الرسم أيضًا، بحيث يرسم الطفل رسمة توافق بطله أو حكايته المتخيلة، يواجه المدرب إحساسًا تنافسيًّا مكتومًا لدى الأطفال، ولعل أكثر الأحاسيس النفسية المؤذية بالنسبة للطفل هو شعوره بأن المشرف يفضل طفلًا آخر ويمنحه اهتمامه أكثر، يترك الإحساس التنافسي بين الأطفال خلال ورشات الكتابة والرسم ظلالًا سلبية، سوف نجدها منعكسة في الحكاية التي يكتبها الطفل والتي تقدم بشكل ما فعلًا غاضبًا بشكل غير مباشر، أو عبر إحدى الرسومات التي يجسد فيها غضبه أيضًا، وإحساسه بأنه لا يحظى بالاهتمام المطلوب. فالغرض من الورشة أولًا وأخيرًا هو كشف ما يمور في نفسية الطفل إلى جانب تعزيز مواهبه وثقته في نفسه.

في ورشة الكتابة للطفل، ليس على الكتابة نفسها أن تكون عملًا إلزاميًّا، لأن هذا سوف يُنفر الأطفال من التردد على الورشة أو تكرارها. فالورشة كي تحقق غايتها الحقيقية عليها أن تُغرق الأطفال في حالة من الاستمتاع والضحك قبل أن تنقلهم إلى مرحلة ثانية لصياغة حكاية بسيطة في البداية، تتضمن أسئلة ساذجة في ظاهرها مثل الطلب من أحد الأطفال مشاركة رفاقه بإحدى الشخصيات الخيالية التي ابتدعها ثم سؤاله: «ماذا حدث له؟ أو من هم أصدقاؤه، وهل سيبقى معهم أم سوف يسافر؟» يطرح المدرب أسئلة من واقع تكوين مجموعة أفكار عن كل طفل في الورشة، بحيث تُساعد الأسئلة الطفل على تخيل بطل وحكاية وحدث بشكل تلقائي وبسيط، غايته فتح باب القصة المكتملة بالنسبة للطفل كي يدرك أن أفكاره مهمة، وأنها تتشكل وثمة من ينصت لها.

جعل الأطفال يحبون الكتابة والقراءة يُمثل تحديًا كبيرًا بالنسبة للأهل، في زمن تبدو فيه المغريات أكثر تدفقًا

قص ولصق

هناك تمرين آخر يمكن للمدرب القيام به، وهو اختيار مجموعة من الصور: ساحر، جني، مصباح، أميرة، فارس، تنين، كنز، عملاق، بطل يركب الأمواج، رائد الفضاء، عالم في مختبره، طبيب يعالج الجرحى.. إلخ، يختار ثلاث أو أربع صور ويعطيها لكل طفل، ويطلب منهم كتابة أو سرد حكاية مستلهمة من هذه الصور. ومن الممكن للمدرب مساعدة الطفل بإعطائه جملة أو عدة كلمات مفتاحية تساعده على تكوين الحكاية. في بعض الحالات يتحول هذا التمرين إلى وسيلة معرفية يمرر من خلالها المدرب إجاباته عن أسئلة علمية تشغل بال الأطفال، وذلك حسب مرحلتهم العمرية مثل: «أين تكون الشمس في الليل؟»، أو «لماذا لون السماء أزرق؟»، «من أين تأتي النجوم؟»، «هل الصحون الطائرة حقيقية؟»، «لماذا لا يظهر القمر مكتملًا كل يوم؟».

أحيانًا يطرح الأطفال أسئلة، إجاباتها الحقيقية تفوق قدرتهم الذهنية على الاستيعاب، حينها يكون على المدرب إن لم يتمكن من تقديم الإجابات وأخذ الطفل نحو منطقة مرحة، الاستعانة بكتب علمية مبسطة الشرح توجز الفكرة وتقدم للطفل ما يُشبع مرحليًّا أسئلته.

اليوميات

بين عمر (٩- ١٣)، تبدو محاولة إقناع الطفل بتسجيل يومياته البسيطة تجربة مهمة، سيكون ممتنًّا عليها فيما بعد، وقد نجحت في معظم الحالات، إذ على ما في ظاهر هذه التجربة من بساطة، فإن الطفل سوف يُسجل من خلالها العديد من التفاصيل المعرفية والحياتية والاختبارات التي يجريها في المدرسة ويكتشفها في حصة العلوم، بالنسبة للطفل إن زراعة بصلة، أو بعض حبات من العدس في قليل من القطن المبلل ومشاهدتها وهي تنمو تمثل تجربة مهمة، وهكذا سوف يجد في هذه اليوميات أشياء صغيرة ملهمة، وقد ترافقه هذه العادة في سنوات المراهقة والشباب وتقوده إلى عالم الكتابة.

أدب الطفل
المتعة، والمعرفة، والخيال

لؤي حمزة عباس كاتب عراقي

ننظر للعالم مرةً واحدةً، في الطفولة. ما يتبقّى ذاكرة فحسب.
(لويس غلوك، ت: عبدالهادي سعدون)

من بين الآداب الإنسانية، ينطوي أدب الطفل على سمة خاصة لكونه أدب المسرّة، وهي السمة التي يتقاسمها كلٌّ من كاتبه وقارئه على حدٍّ سواء، فالمسرّة التي تبعثها الكتابةُ عادةً تجد حضورها الأمثل مع أدب الطفل، لما يميّزه من خواص تجعله قريبًا من النفس التي طالما وجدت في الطفولة سعادةً لا تنقضي، الشعور الذي يزداد قوةً ورسوخًا كلما تقدّم الإنسان في العمر، فالطفولة فردوس الحياة المفتوح على الدهشة، وأدب الطفل ممارسة هدفها القبض على الدهشة والعمل على بلورتها في نصوص إبداعية تمثّل لقرائها مصدرَ إشعاع لا ينقضي.



يقول هنري كومانجو متحدّثًا عن الأثر الذي يتركه أدب الطفل في نفوس قرّائه مهما امتدَّ بهم الزمان: «إن المرء في سن النضج ينسى الكتب التي يقرؤها، ولكن قصص الطفولة تترك أثرًا لا ينمحي»، وكلُّ كتابةٍ لأدب الطفل، بهذا المعنى، محاولةٌ لاستعادة أثر خاص تُرك على أرض الطفولة، ونحن لا نُنتج أدب الطفل إلا تحت شجرة المسرّة التي أينعتها في نفوسنا قراءاتنا الأولى، الشجرةُ التي تظلُّ مورقةً أبدًا، تُزهر وتؤتي ثمارها مع كلِّ كتابةٍ جديدة.

والسؤالان اللذان يتجدّدان بتجدّد الأنواع الكتابية للطفل: ما أدب الطفل؟ وكيف يمكن التمييز بينه وبين أدب الدهشة عمومًا، العجائبي منه والغرائبي؟ وإذا عُرف الأدبُ على إنه مجموعة الأعمال الشفاهية والمكتوبة التي ترمي لتحقيق هدفٍ ذي طبيعة جمالية، فإن أدب الطفل هو «كلُّ خبرةٍ لغويةٍ ممتعةٍ لها شكلٌ فني يمرُّ بها الطفل ويتفاعل معها فتساعد على إرهاف حسّه الفني، وتعمل على السمو بذوقه، ونموّه المتكامل، وتساهم في بناء شخصيته، وتحديد هويته، وتعليمه فن الحياة»، إن للمسرّة التي يُحدثها هذا الأدب أهدافًا بعيدة ومقاصد سامية منها ما هو نفسي ذو بعد تربوي، ومنها ما هو اجتماعي ذو بعد إنساني عام، وهي جميعًا تصبُّ في (فن الحياة) الرفيع، وتتحقّق هذه الأهداف بشرط تفاعل الطفل مع أنماط الخبرة التي تقدّمها النصوص، خبرة أنتجتها عوامل مشتركة فكرية ومادية، يعمل كتّاب أدب الطفل على استثمارها في ما يتطلّعون لإنتاجه من نصوص شعرية ونثرية تذهب بعيدًا في تأمل تجارب الإنسان وقد أصبح الكون على سعته وشموله ميدانًا لخيالاته، فهو مثلما ينظر إلى أعماق الكون متخذًا من السماوات البعيدة ومجرّاتها مسرحًا لمروياته، ينظر إلى أعماق النفس الإنسانية بما تحمله من أمنيات وأحلام ورغبات ليعبّر عن ذلك كلِّه بعد أن ينسج خيوطًا لغوية دالة قوامها المتعة والمعرفة، وإذا كانت كلٌّ من المتعة والمعرفة تعدان شرطين من شروط الأدب العامة، فإنهما في أدب الطفل تمثلان ركيزتين لا ينهض بغيرهما هذا الأدب ولا تتأسس عوالمه.

خصائص جوهرية

إن ما يحمله أدب الطفل من «مألوفية الدهشة» عامل افتراق وتمييز بينه وبين أدب الكبار الذي لا يتعاطى مع عوامل الدهشة إلا بمقدار تُهيئ له من القناعات والمسوغات ما يجعل ما هو غير مقبول مقبولًا، في حين

للمسرّة التي يُحدثها أدب الطفل أهداف بعيدة ومقاصد سامية منها ما هو نفسي ذو بعد تربوي، ومنها ما هو اجتماعي ذو بعد إنساني عام

لا تكون الدهشة في أدب الطفل إلا خصيصة جوهرية يُبنى عليها هذا الأدب ويُنتج عوالمه، فحديث الطيور، وانتقال الأشجار من مكان إلى آخر، وهبوب الرياح بعد الاحتكام لرغباتها، وسقوط الأمطار واشتعال النار وسواها من مظاهر الطبيعة وتفاعل عناصرها الحية وغير الحية، مقدمات بديهية في عالم يستمدُّ محكياته من تصورات الطفولة الحرة وعلاقاتها المرنة، ويعمل على استثمارها في خلق عوالمه التي لا تقف عند قوانين الواقع ولا تُعنى بمحدداتها بقدر ما تكون معنيةً بتغذية خيال الطفولة الخصب والاحتكام لمجالاته الواسعة، الأمر الذي جعل كتابة أدب الطفل مغامرةً جماليةً مرهونةً بمنظور الطفل للعالم وكائناته المختلفة، تنبثق من تصوراته الواسعة وتنتظم في ضوء ما يظن ويعتقد، وهي مغامرة تجلوها أنماط الخبرة الإنسانية وسبل التجربة التي لم تقف عند حدٍّ من حدود المعرفة بما يجعل من هذا الأدب مجالًا لأسئلة الطفل وقد أخذته الدهشة أمام أبسط مظاهر الكون وعلل عناصره، وذلك لا يكون إلا بتعامل خاص مع الخيال، أبرز عناصر أدب الطفل وأكثرها تأثيرًا.

إن القدرة على تشكيل صورة ذهنية لشيء غير موجود التي تبلور حدَّ الخيال، تُعدُّ ركنًا أساسًا من أركان الإبداع الموجّه للطفل، ومنه الأدب الذي يفتح الآفاق أمام ممكنات التخييل والابتكار لمواجهة عقل الطفل ومحادثة نفسه وتأمين ما يتطلعان إليه من دهشة لا تقف عند قوانين الواقع ولا تستجيب لها، وبذلك كان الخيال في أدب الطفل متقدمًا على الخيال في ضروب الأدب الأخرى، وكثيرًا ما توجّه النقد لتوصيف الخيال في أدب الكبار حينما يبلغ درجةً متقدّمةً من الابتكار بـ «الخيال الطفولي»، وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى أن دراسة أدب الطفل من منظور الخيال وفاعليته تعود، لا شك، بكثير من الجدوى على فهم هذا الأدب وإدراك خواصه الإبداعية، إن فاعلية الخيال، بما فيها من أبعاد ذاتية وأخرى موضوعية تهيئ مساحةً جماليةً صالحةً للابتكار واستنهاض علاقاتٍ جديدةً

بين عناصر الواقع مما يجعل منه واقعًا جديدًا في عالم جديد يبعث الدهشة والسرور في نفس الطفل ويمنحه من المعرفة ما يرتقي بقدراته الذهنية، بعد أن يصبَّها في أوعية لغوية ساحرة.

إن ما يحمله أدب الطفل من «مألوفية الدهشة» عامل افتراق وتمييز بينه وبين أدب الكبار

خيال ما قبل الفن الرقمي

ويمكننا أن نتساءل، عند هذه النقطة، عن القيمة التي يمثّلها الخيالُ في أدب الطفل، في مقابل أشكال الخيال التي تعمل الفنون الرقمية على ابتكارها وشحن ما تقدمه من أشكال سردية مختلفة بها، لنكون في النهاية في مواجهة ضربين من التجسيد الخيالي، يمكن اعتماد الفن الرقمي Digital Art بوصفه لحظة الفصل الزمني بينهما، خيال ما قبل الفن الرقمي وخيال ما بعده، ومن نافلة القول بواحدية الخيال بوصفه فاعليةً جوهريةً مشتركةً بين مختلف العلوم والفنون والآداب، مثلما هو واحد في كلِّ زمان، ما يتغير فيه أشكاله التي تتجدّد بتجدّد العلوم وتقنياتها، وهنا ينبثق سؤال على مستوى من الأهمية: كيف لأدب الطفل المكتوب أن يستعيد قوة الخيال وفاعليته كما تجسّدت في الأنماط الخرافية الأولى التي توارثتها البشرية جيلًا بعد جيل، وكيف لنا أن نُنتج، مرّةً أخرى، أدب طفل يحمل من القوة والتأثير الخيالي ما حمله أدب الدنماركي هانس كريستيان أندرسن على سبيل المثال، وقد كتب «عن الطفل في دواخلنا جميعًا، هذه النواة التي لها في الغالب مدخل مباشر إلى المخفي في شخصياتنا، ولكن المستوى المؤثر فينا دومًا، والذي يخاطب في الوقت نفسه تفكير الكبير الناضج».

إن سؤالًا مثل هذا يدعونا للتفكير، من جديد، بماهية أدب الطفل والنظر إلى فاعلية ابتكار العوالم السردية فيه، وتأمّل قدرته على تركيب عناصره لإنتاج التنوع والثراء اللذين يميزانه، إن العامل الأهم في تحديد سبل الخيال هو تأمين صلة جديدة مع الطفل نفسه تُبنى على مستجدات علوم النفس، والتربية، والاجتماع، والإفادة من منتجات علوم الاتصال الحديثة، فالخيال لا ينفصل عما تحققه العلوم والفنون والآداب من مبتكرات في فهم الإنسان، إنما يعمل على تغذيتها وفي الوقت نفسه يتغذى على ما تحققه من خطوات تقوم بالأساس على ما يقترحه من «علاقة جدلية بين الواقع واللاواقع، بين الحضور والغياب، بين الوجود والعدم، بين ما هو شخصي وما هو كلي، وثم تتكشف منجزات الخيال الابداعي عندما يهبنا صورًا تعبّر عن علاقة الإنسان بالعالم»، لتكون تلك نقطة الانطلاق لتجديد الكتابة في أدب الطفل بوصفه أحد أهم ضروب الأدب وأعلاها منزلةً وجمالًا.





صدر حديثاً

PRINCE TURKI
ALFAISAL AL SAUD
DIRECTOR OF THE GENERAL INTELLIGENCE
DIRECTORATE (1977-2001)
SAUDI ARABIA

THE AFGHANISTAN FILE

تركي الفيصل آل سعود
رئيس الاستخبارات العامة (١٩٧٧-٢٠٠١)
المملكة العربية السعودية

الملف الأفغاني

يشتمل كتاب «الملف الأفغاني» على خمسة عشر فصلا يرويها الأمير تركي الفيصل. وتبدأ من فصل «الغزو السوفيتي والرد الأفغاني» الذي حدث في ١٣٩٩-١٤٤٠هـ/ ١٩٧٩-١٩٨٠م، ثم تتواصل الأحداث عبر الفصول المختلفة من الاستقلال غير المستقر إلى ظهور المجاهدين، وخط إمداد الأسلحة، وسنوات الحرب الأولى، والجمعيات الخيرية والمنطوعون، و«مكتب الخدمات» و«دار الأنصار»، مرورا بنقطة تحول الحرب والانسحاب، واللويا جيرغا في روالبندي، وأزمة الكويت، وسقوط الدكتور نجيب الله، وإعادة المتطوعين إلى بلادهم، وصعود طالبان، وعلاقة طالبان وبن لادن، وصولا إلى الفصل الأخير وما أطلق عليه سموه «في أعقاب الكارثة». ويكتسب هذا الكتاب أهمية ملحة في وقت تشهد فيه أفغانستان فصولا جديدة من تاريخها بعد الانسحاب الأميركي الأخير، مقرونة بأهمية الموقع السياسي الذي كان يشغله صاحب السمو الملكي الأمير تركي الفيصل في ذلك الوقت والعلاقة التي دامت أكثر من عقدين بقضايا أفغانستان، حيث عمل سموه رئيساً لرئاسة الاستخبارات السعودية منذ أواخر العام ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م حتى عام ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠١م، وكانت الرئاسة مسؤولة عن تعاملات المملكة مع أفغانستان، وهو ما يعني أن كتاب «الملف الأفغاني» كما يشير سموه في المقدمة شهادة تاريخية «لإيضاح حقيقة موقف المملكة العربية السعودية من قضية أفغانستان على الساحة الدولية» من جهة، ومن جهة أخرى يساعد القارئ على أن يكوّن فكرة أدق عن قضية أفغانستان في تلك المرحلة.

غياب النقد وتفاوت في مستوى الجودة

عبدالمجيد زراقط

بدأت تجربتي في كتابة أدب الأطفال عندما كنت في قريتي، حيث أسكن في بيت بعيد عن بيوت القرية، وأجد في حكي حكاياتٍ لابني ما يلبّي حاجته ويجيب عن أسئلته، وبعد أن هُجِّرت إلى بيروت، في أثر اجتياح العدو الإسرائيلي للجنوب اللبناني، وجد ما حكيته طريقه للنشر في مجلة «سامر» البيروتية، ولقي ما أنشره قبولًا، وهو في تلك الآونة «حكايات مخدتي»، و«مذكرات دوري»، فواصلت الكتابة والنشر في سامر والعربي الصغير وماجد وحمد وسحر والمشعل وعلاء الدين وقطر الندى وكل الأسرة، ثم أسهمت في تأسيس عدة مجلات مختصة بأدب الأطفال، وكتبت القصة القصيرة والقصة المصورة والمسلسلة والرواية، ونشرت معظم ما كتبته في مؤلفات يزيد عددها على الخمسين مؤلفًا.

أنا باحث وأستاذ جامعي، وأخشى أن أنطلق في كتاباتي الإبداعية للصغار والكبار من منظور نقدي، وقد



من قسم الأطفال بمعرض الرياض الدولي للكتاب

استطعت لدى مشاركتي في وضع مناهج قسم اللغة العربية في الجامعة اللبنانية جعل أدب الأطفال مقرَّرًا، ودرسته عدة سنوات جامعية، وألفت كتابين في تاريخ أدب الأطفال العربي ونقده، وما زلت أكتب في هذين المجالين، وأنشر ما أكتبه، وأجد متعة في ذلك.

ليس في لبنان مؤسسة رسمية تنشط في مجال أدب الطفل، والأمر متروك للمؤسسات الخاصة، ومنها مؤسسات تربوية كبرى بعضها طائفي، مما يتيح لهذه المؤسسات الخاصة، أن تنشط بحرية في فضاء من التنافس، وبخاصة أن سوق النشر اللبناني عربي، مما يجعل دور النشر تراعي شروط هذا السوق، فتحرص على تجويد إنتاجها، أما المؤسسة الرسمية العربية فهي جيدة مثل العربي الصغير في الكويت، وماجد في الإمارات، وحمد وسحر في قطر.

ويمكن القول إنه توجد غزارة في إنتاج أدب الأطفال

ليس في لبنان مؤسسة رسمية تنشط في مجال أدب الطفل، والأمر متروك للمؤسسات الخاصة

العربي، وتفاوت في مستوى الجودة، وغياب للنقد، كما يمكن القول: إن كثيرًا مما يُنتج جيد على مختلف المستويات، وبعضه يرقى إلى مستوى عالمي، وإن كان لي أن أقدم ما يؤكد قولي هذا، فهو إنتاج الأديب الكبير يعقوب الشاروني الذي أثرى مكتبة أدب الأطفال العربي والعالمي بإبداع خالد، وأمثاله ليسوا قليلين في أكثر من قطر عربي، وطبيعي أن يوجد اختلاف بين ما كُتب في مرحلة سابقة عما يكتب الآن، فهو الآن يمر بمرحلة جديدة يواصل فيها التأصيل وتركيز الخصوصية والتجريب، إضافة إلى ما سوف تمليه عوامل «الثورة الإلكترونية» الماضية في التطور.

كاتب وأكاديمي لبناني

تحوُّل الكاتب إلى طفل لعبة صعبة

جبير المليحان

الكتابة الناجحة لقصة الطفل من أصعب أنواع الإبداع السردي؛ ذلك يعني أن تكون، وأنت الكبير المتمرس في بناء الكلمة، أن تتحول إلى طفل بنفس الرؤية المباشرة لتفاصيل الحياة. الحياة عند هؤلاء الصغار، في السن والتجربة، لعبة؛ فكل شيء حي، يتحرك، يلعب يضحك، يفرح، يتألم.. وله صوته، وموقفه مما حوله، موقفه العقلي ومشاعره. هذه القدرة على التقمص من أصعب الأشياء على الكاتب.

كاتب النص القصصي الموجه للطفل عليه فعل ذلك، بعد تسلحه بخصائص النمو النفسي واللغوي للفئة العمرية المستهدفة من النص، بعيدًا من المباشرة، والتدخل ككبير فاهم في رسالته التي يضمنها لهدف تربوي أو قيمة ما. لم أكن أكتب للطفل حتى تزوجت وجاء أطفالي. فاستفاق طفلي القديم وأنا أحكي لهم الحكايات قبل النوم. ثم شرعت بكتابتها ورقيًّا. وبدأت أحكيها لأطفال الأسرة كلهم عند اجتماع الأسرة الكبيرة في جمعتنا الأسبوعية. الأطفال هم الحكم في جودة القصة أو فشل النص. أعرف ذلك من خلال نظرات وبريق أعينهم. أما إذا أخذوا يلتفتون أو يتحدثون فأعرف أن نصي قد انحدر إلى الفشل.



الكتابة للطفل في ظل الاكتساح الإلكتروني تواجه مصاعب جمة، وتقريبًا لا أحد يلتفت إليها. الطفل لديه الآن كل وسائل اللهو التي تجعله لا يسمع ولا يفكر ولا يعي وهو منساق أمام أجهزته. إنها مشكلة كبيرة للأسرة والمجتمع. مشكلة جيل كامل ينشأ بعيدًا من أن يرى.

الكتابة للطفل في عالمنا العربي تكاد تنعى! ويهال عليها تراب النسيان؛ والكميات الهائلة من كتب الأطفال وقصصهم التي تملأ الأسواق والمكتبات والمعارض أغلبها زيف ووهم فهي إما مؤدلجة، تلقن الطفل القيم والنصائح وكأنه راشد كبير. ويطل على كاتبها بمواعظه بين سطر وآخر. أو أنها تسوق للخرافات والخزعبلات والسحر والوهم والبطولات الزائفة. إنها بعيدة من أن تشكل فكرة السؤال أو الدهشة في عقل الطفل. ولذلك لا قيمة لها.

دور النشر المتخصصة في الكتابة للطفل فعلًا متطورة تقنيًّا، لكنها متورطة فيما تقدمه من مادة غير مبنية على المعرفة والعلم. هذا جانب. والآخر: أن أغلب من يكتبون قصة الطفل بالذات يكتبون من وجهة نظرهم ككبار موجهين وواعظين، ودون سلاح

دور النشر المتخصصة في الكتابة للطفل متطورة تقنيًّا، لكنها متورطة فيما تقدمه من مادة غير مبنية على المعرفة والعلم

بمعرفة دقيقة لقاموس الطفل اللغوي، ومراحل نموه النفسي والعقلي.. إنها عبء على تكون وتطور هذا الكائن الجميل الذي سيكبر وقد امتلأ بالحياة والأسئلة والإبداع.

كاتب سعودي

الحاجة إلى معيار دقيق

فاضل الكعبي

الكتابة للأطفال كما أراها من أهم وأخطر وأحوج الأعمال البنائية والتنموية والتطويرية لبناء الإنسان وتهذيبه باتجاهات الجمال ومعاني الحياة السوية والفاعلة، وقد جعلت تجربتي المتخصصة في هذا الميدان والتي تجاوزت أكثر من ٤٥ عامًا في الكتابة للطفل إبداعًا متنوعًا في الشعر والقصة والمسرحية وروايات اليافعين، والتي أصدرت خلالها ما يقرب من ٢٠٠ كتاب، وعن الطفل أدبًا وثقافة ومسرحًا في

نحتاج أفقًا واسعًا

فاطمة المعدول

لم أكتب إلا بعد ٢٣ عامًا من العمل مع الأطفال، من خلال ورش ومسرح الطفل، ومن خلال عملي مديرة لقصر ثقافة مختص بالطفل وفنونه، فلم أكتب من خلال تصوراتي ولا من خلال الأهل أو المدرسة أو الجامع أو الكنيسة أو غيرها، ولكن من خلال التعامل المباشر مع الأطفال، وقد ناقشت خلال تجربتي عشرات الموضوعات كالإسكان والإدمان وغيرها، ولكن بطريقة جذابة ومبهجة، بدأت رحلتي مع الكتابة للطفل في أوائل التسعينيات، وحصلت أول أربعة كتب لي على جوائز، وكان اهتمامي بشكل دائم بالعمل والبيئة، وأنا أعتبر نفسي كاتبة هاوية، لذا ليس لدي خطة بما سأقوم به في المستقبل.

الكتابة للطفل تواجه تحديات مختلفة مع الاكتساح الإلكتروني الذي نعيشه الآن. نقرأ في المكتبة الخضراء فنجد مصائب جمة عمن قتل زوجته أو قطع يده أو غير ذلك، نحن في عصر يكره التمييز بين الأقليات والأعراق، وهذا ما أتحدث عنه دائمًا مع من يكتبون للطفل، أقول لهم إن عليهم بالقراءة، فهذا ما يجعل لنا أفقًا واسعًا، لذا فأنا لست قلقة من الاكتساح الإلكتروني على ما يكتب باللغة العربية، والكتابة ستظل في مكانتها، لأن الطفل لديه رغبة دائمة في الحكايات الخيالية، وعلى كاتب الأطفال أن

الدراسات الفكرية والنقدية الفاعلة أصدرت ثلاثين كتابًا، هي الآن من بين أبرز المراجع المتخصصة في هذا المجال.

هناك تحديات عديدة تواجها الكتابة للأطفال، والتي تتطلب مواجهتها بمزيد من الإبداع والتميز والتشويق، وللأسف أغلب المؤسسات الرسمية المعنية بأدب الطفل وثقافته لم تقدم ما يطمح له الطفل ولا المعنيون بالكتابة له، وظلت كتب الطفل على هامش اهتمامات هذه المؤسسات في عموم الوطن العربي، وأغلب دور النشر العربية للأسف الشديد تتاجر بنتاج أدب الطفل العربي، كما تعتمد الترجمة على عواهنها لأنها تعفيها من الالتزامات المادية للكاتب المحلي، مع أن كثيرًا منها غث وغير مناسب لثقافة طفلنا العربي.

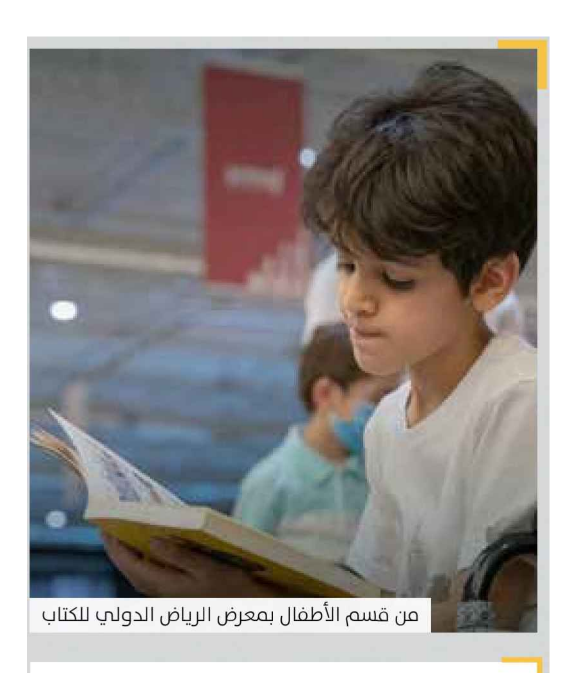
معايير علمية

الكتابة للطفل قبل عقدين من الزمن في عالمنا العربي غير الكتابة الآن، فقد تطورت واتسعت منافذها وآليات نشرها، لكن مشكلتها أنها مازالت تحتكم إلى التجريب والاجتهاد بوعي وبغير وعي، وبين هذا وذاك تظل الكتابة للطفل في حاجة إلى المعيار الدقيق في كتابتها وآليات وصولها للطفل المتلقي، وهذا ما يجب أن يفعله النقد،

يقدم ما يدهشهم، ويبتعد عن الكتابة الكئيبة، حينها سيتعامل مع كتابته القائمون على التطبيقات.

هناك العديد من المشروعات المهمة للطفل في العالم العربي، فالشارقة لديها مشروعات جيدة، والإمارات لديها جائزة جيدة، لكن لا يوجد مشروع متكامل، وفي تصوري أن أفضل مشروع للطفل قدمته سوزان مبارك، لم يكن المال أجمل ما فيه، فالكتب الفائزة كانت توزع على طلاب المدارس، ويستفيد من المشروع الناشر والرسام والمؤلف وصاحب المطبعة، والناشر أصبح شريكًا أساسيًّا في أدب الطفل، إذ يتحمل مجازفة كبيرة بنشره كتبًا مكلفة، وهناك كثير من دور النشر التي وقفت إلى جانب أدب الطفل، كالشروق ونهضة مصر والمصرية اللبنانية وإلياس وذات السلاسل في الكويت وغيرها، وجميعهم أخذوا جوائز من معرض بولونيا.

كاتبة وناقدة مصرية



من قسم الأطفال بمعرض الرياض الدولي للكتاب

يوجد قدر كبير من العشوائية يسود الكتابة للأطفال، لأسباب تتعلق بالكاتب والناشر والقارئ

لكن للأسف الشديد هذا النقد مفقود الآن، وقد سعيت قبل سنوات لإيجاد معايير علمية وفنية دقيقة لخلق نقد متخصص، حتى تمكنت من ذلك، وأكملت دراسة مهمة صدرت في الشارقة عام ٢٠١٣م بعنوان «أدب الأطفال في المعايير النقدية: دراسة في الأسس والقواعد الفنية والنقدية لفن الكتابة للأطفال»، لكن مازال هناك قدر كبير من العشوائية يسود معالم الكتابة للأطفال، ودوافع ذلك تأتي من أسباب عديدة منها ما يختص بالكاتب نفسه ومنها ما يختص بالناشر وأسباب أخرى تتعلق بالقارئ ذاته، ولو أتينا لتفسير هذه الأسباب وشرحها بدقة وموضوعية لاحتجنا لمساحة أخرى وأكبر مما هو متاح لنا، ولكننا كنا قد تعرضنا لهذا الأمر ودرسناه وتحدثنا عنه بسعة أكبر خصوصًا في كتابنا الموسوم «أدب الأطفال بين الظاهر والمسكوت عنه» الصادر في دولة الإمارات عام ٢٠١٧م، وفيه مجموعة آراء وأفكار وشهادات في راهن أدب الطفل العربي، وكتابنا الآخر في هذا الاتجاه الموسوم «قراءات نقدية في أدب الأطفال العربي» الصادر في القاهرة عام ٢٠٢٠م وغيرها من كتب أخرى عديدة لنا في هذا المجال.

كاتب وناقد عراقي

أحلم بكتابة قصة تخاطب أطفال العالم أجمع

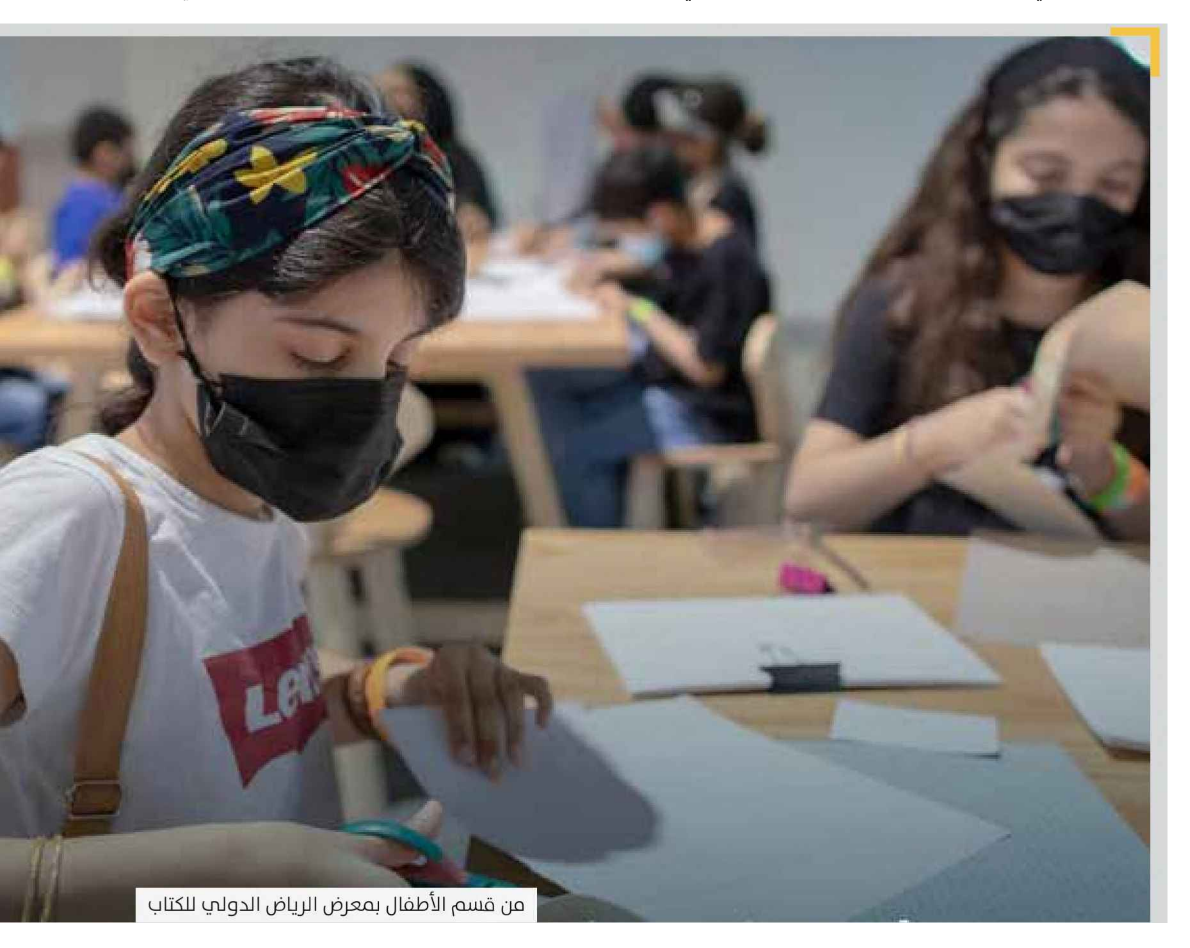
هند خليفة

الكتابة للطفل تعني أن ترى الطفل بقلبك وعقلك

تجربة الكتابة للطفل من أجمل التجارب التي عشتها في حياتي. يتجسد فيها عشقي للكتابة والطفولة، ويلتقي فيها تخصصي الأكاديمي في علم اجتماع الطفولة بشغفي للكتابة للأطفال. بدأت الكتابة في سن مبكرة، وأنا في الثامنة من العمر، وكنت أرقب والدي - رحمه الله - وهو يقضي وقتًا طويلًا جالسًا خلف مكتبه يقرأ ويكتب. أختلس النظر إليه ويحلق خيالي في الأسطر التي يكتبها... مع الأيام حذوت حذوه وأصبحت الكتابة واحة الراحة التي أسكن إليها وتقربني من نفسي فتتجدد طفولتي بين الأسطر.

لكي تكتب للطفل لابد أن ترى الطفل بقلبك، لا بعقلك فقط. ما زلت أحلم أن أكتب قصة تخاطب الأطفال في العالم أجمع، وتجد لها مكانًا في المكتبات والمسارح والسينما. وما زلت أتعلم كيف أكتب للطفل، لكي تكون كاتبًا ناجحًا للطفل لابد أن يستمر شغفك مشتعلًا، وأن تنفتح على الأدب الناجح والتجارب المتميزة، ولابد أن تتجدد بما يحاذي تجدد الأطفال لكي تكسب ثقتهم واهتمامهم.

في عصر الرقمنة، شهدت القراءة انحسارًا لاسيما عند الأطفال والشباب، إلا أن جمهورها لا يزال موجودًا، ولذا في ظل هذا التنافس فإن مواصفات الكتاب الجيد أصبحت مختلفة، العصرية والجودة في الحبكة والإخراج والإبداع والابتكار، جميعها سمات مطلوبة في كتب الأطفال اليوم. وتجد هذا التجدد والجودة والجاذبية متوافرًا في كتب الأطفال الأجنبية إلى حد بعيد، وبعض الإنتاج العربي.



من قسم الأطفال بمعرض الرياض الدولي للكتاب

حدث تطور ملحوظ في الكتابة للطفل في الإنتاج العربي، وهناك بعض دور النشر المتميزة في المملكة ودول عربية أخرى. إلا أن استمرارية الحفاظ على المستوى تتطلب الدعم المؤسسي والاعتراف بالحاجة إلى التعلم والتطوير، وأيضًا التواضع من قبل الكاتب ودور النشر. كما أن الكتابة للطفل تحتاج إلى التأني في إصدار الكتاب، وقضاء وقت أطول في دراسة خصائص الطفولة في المراحل المختلفة، والاقتراب من الأطفال والكتابة من منظورهم لا من منظور الراشدين.

بعض دور النشر تنفق مبالغ كبيرة على إخراج الكتاب من حيث الورق والألوان والإخراج، إلا أن ما يأتي بين دفتي الكتاب لا يخاطب فكر الطفل وخياله وحياته، ولذلك فإن التطوير لا يقتصر على الجانب المادي، بل أيضًا في الجانب التربوي والإبداعي.

كاتبة سعودية



على كاتب الأطفال أن يضع المسطرة جانبًا

نجلاء علام

بدأت الكتابة للأطفال في منتصف تسعينيات القرن الماضي، وامتدت هذه الرحلة لسنوات سواء على مستوى التأليف القصصي والروائي والمسرحي للأطفال، أو على مستوى الإشراف على إصدار الكتب مثل سلسلتي: كتاب قطر الندى، وتبسيط الأدب العربي للناشئين، أو إصدار مجلات الأطفال مثل رئاستي لتحرير مجلة قطر الندى التي تصدر عن وزارة الثقافة المصرية.

وفي هذه الرحلة تعلمت من الطفل المتلقي، فالكتابة للأطفال يجب أن تكون سريعة الإيقاع، فالطفل ملول بطبعه، وأن تكون اللغة بسيطة، ولكنها مُعبّرة، فانتقاء اللفظ فارق عند الطفل، ولن يغفر الطفل للكاتب إن وجد المعنى مبهمًا، وأن يكون الموضوع مشوقًا وجديدًا، وعلى كاتب الأطفال أن يضع المسطرة جانبًا، ويبدأ في الحكي بشكل يبدو تلقائي. وفي رأيي أن ارتباط الكتابة للأطفال بتحديات صناعة كتاب الطفل في وطننا العربي هو المشكلة الحقيقية التي تواجه أدب الطفل، ويمكن توضيح هذه العلاقة من خلال عدة نقاط هي:

- بعض المؤسسات الرسمية، تنظر لأنشطة الطفل بعامة سواء نشر الكتب والمجلات وغيرها كنشاط تكميلي، يمكن في أية لحظة تقويضه لصالح بقية الأنشطة، والحقيقة أن الطفل هو صناعة المستقبل، وما نزرعه اليوم داخل أطفال الوطن العربي يرسم صورة هذا الوطن في الغد.
- التوزيع مشكلة كبيرة تواجه كتب الأطفال، ونحتاج لحلها بشكل جذري من خلال المكتبات الثابتة والمتنقلة، والتوزيع الإلكتروني، وكثرة المعارض، وإنشاء مكتبة في كل مدرسة ونادٍ للأطفال.

تعلمت من الطفل أن الكتابة له يجب أن تكون سريعة الإيقاع، وأن تكون اللغة بسيطة ومُعبّرة

- ارتفاع أسعار كتب الأطفال بسبب ارتفاع أسعار الخامات والورق، مما يجعل معظم دور النشر الخاصة تعزف عن إصدار كتب الأطفال.
- بعض دور النشر تنظر لأدب الأطفال على أنه حدوتة قبل النوم، فإذا كانت وظيفة الحدوتة قديمًا أن تجعل الطفل ينام، فإن وظيفتها الآن أن تجعل الطفل يصحو ويتساءل وينقد ويتعلم ويكتسب خبرة وينمي خياله ولغته.

كفتا ميزان

هناك شغف دائمًا بالمقارنة بيننا وبين الغرب فيما يخص الكتابة للطفل، ومن وجهة نظري نحن وهم كفّتا ميزان، لديهم الخيال والقدرة على الحوار مع مفردات الطبيعة والانسلاخ من التوجيه المباشر، وطرق مناطق جديدة في أدب الطفل، ولدينا الاستلهام من التراث القصصي، وتوظيف القيمة الإيجابية والقصة المجتمعية والحكي الممتع، ومعالجة قضايا منطقتنا العربية والمشهدية وتعدد الدلالة.

ناقدة مصرية

وعي الطفل طور من الكتابة له

ضحى عبدالجبار

بدأت تجربتي بالقراءة للطفل، وكان ذلك عندما كنت طفلة، وعندما تخرجت من الجامعة عملت في دار ثقافة الأطفال التي تُصدر مطبوعتين للطفل هما «مجلتي» و«المزمار»، بالإضافة إلى كتب الأطفال، فدخلتُ عالم الأطفال من باب العمل، فتدربت على الكتابة للطفل على يد أمهر كُتّاب الأطفال، أنا الآن كاتبة أطفال على مدى (١٦) عامًا، كتبتُ العديد من السيناريوهات والقصص، وأنا الآن مدير تحرير لمجلة من أعرق مجلات الأطفال وهي «مجلتي»، وأسعى الآن للمشاركة في تجمعات أدباء وصحفيي الأطفال كافة، وأعمل جاهدة لخدمة هذه الفئة العمرية لكل المجتمع.

تواجه الكتابة للطفل في ظل الحضور الإلكتروني الكثيف تحدّيات كثيرة، فالطفل في زمننا، زمن الهاتف

الكتابة للطفل ستنتصر لأن كثيرًا من دور النشر الخاصة بالأطفال تقدم مطبوعاتها إلكترونيًّا



من قسم الأطفال بمعرض الرياض الدولي للكتاب

المحمول والحاسوب والبرامج الإلكترونية، في صراع مع نفسه، فهل يقرأ الكتاب والمجلة المطبوعين أم يذهب إلى الأجهزة الإلكترونية التي أصبحت متاحة في كل وقت ومكان، وتطلعه على كل الأشياء المفيدة وغير المفيدة، وتعلّمه الألعاب وتسلّيه بكل الطرق النافعة والضارة، ومع كل الأسف نجد الطفل يفضل الإلكترونيات مبتعدًا عن الأشياء المطبوعة، وعلى رغم هذا التحدي أرى أن الكتابة للطفل ستنتصر، لأن كثيرًا من دور النشر الخاصة بالأطفال تحاول تقديم مطبوعاتها إلكترونيًا، مما يحقّق رغبة الطفل في تمسكه بجهازه الإلكتروني، واطلاعه على ما يُكتب ويُنشر له من قصص وموضوعات توعوية وثقافية وإرشادية جميلة.

هناك مشروعات مهمة مقدمة من خلال المؤسسة العربية لتشجيع الكتابة للطفل، وسأتحدث عن المؤسسات العراقية على اعتبار أنني عراقية، وأعرف مدى الاهتمام في العراق بهذه الشريحة من المجتمع، فهناك اهتمام بدعم وإصدار العديد من المطبوعات التي تخاطب الأطفال، هناك الآن ما يُقارب تسع مجلات تقريبًا كلها موجهة للأطفال، وتصدر ورقيًّا وإلكترونيًّا، هذا بالإضافة إلى السلاسل القصصية والشعرية الكثيرة.

وبكل تأكيد الكتابة للطفل في العالم الآن متطورة وجميلة جدًّا، وبصراحة استطاعت أن تتغلب على المترجم، بدليل أننا كنّا نلجأ إلى الترجمة كثيرًا، أمّا الآن فنحنُ نقلل من الترجمة لوجود المؤلف، أنا أتحدث الآن طبعًا عن النشر في صحف الأطفال العراقية، لأنني أعمل فيها وعلى اطلاع بما يُنشر.

صعوبات راهنة

هناك اختلاف بين الكتابة الراهنة والكتابة منذ عشرين عامًا، والاختلاف يأتي في الدرجة الأولى من تفكير الطفل، وسببه التطور الإلكتروني وأجهزته، ما جعل الطفل يفكر في كثير من الأشياء المختلفة، حتى أن أسئلته الآن أصبحت كثيرة ومثيرة ومختلفة عن أسئلة الطفل في السابق، وهذا استوجب تغيير طبيعة الكتابة بما يلبي متطلبات أفكاره.

كاتبة عراقية

التحدي في فكرة الكتاب لا في نوعه

أروى خميس

تجربتي لم تكن متقطعة، وبخاصة الكتابة، ربما الإصدارات صارت مؤخرًا متأخرة وذلك بسبب كورونا مع أنه صدر لي كتاب في ٢٠٢٠م، وكتاب آخر تم إصداره في ٢٠٢١م، وأتمنى أن يعود السوق لانتعاشه وتعود الإصدارات والمعارض لملء الأفق المستقبلي.

لو كان لكتاب الطفل في مكتباتنا ومدارسنا شأن أكبر منذ زمن لما صار الاكتساح الإلكتروني تحديًا على مستوى الأطفال والناشرين. فحتى لو تحول الكتاب للصيغة الإلكتروني هل سيكون له مكانة في حياة الطفل في مجتمعاتنا العربية؟ أجد أن التحدي في الفكرة وليس في الصيغة. حتى الآن لا يوجد مشروع مهم يحفز ويدعم الكتابة للطفل إلا على مستوى الإمارات وبعض المبادرات في بعض الدول العربية.

بالنسبة للمتابعين، نعم هناك عدد - وإن كان ضئيلًا- من الإصدارات السنوية التي قد تكون واعدة في الأدب العربي للطفل، تنمي خياله وتساعده على صياغة أسئلته الخاصة، ولكن المشكلة تبقى في توفير هذه الكتب في مكتبات الدول العربية ومدارسها وإيصالها للطفل والاحتفاء بها.

هناك عدد من دور النشر في العالم العربي التي تقدم كتبًا متطورة من ناحية النصوص والرسوم والإخراج، ولكن تظل أوعية نشر الكتب بشكل عصري ضعيفة جدًّا على مستوى جميع دور النشر، ولعل ذلك يعود للتكاليف العالية التي قد تصاحب التحول الرقمي بشكل محترف لكتب الأطفال الصادرة.

كاتبة وناشرة سعودية

التراث لا يشحذ خيال الطفل

لينا كيلاني

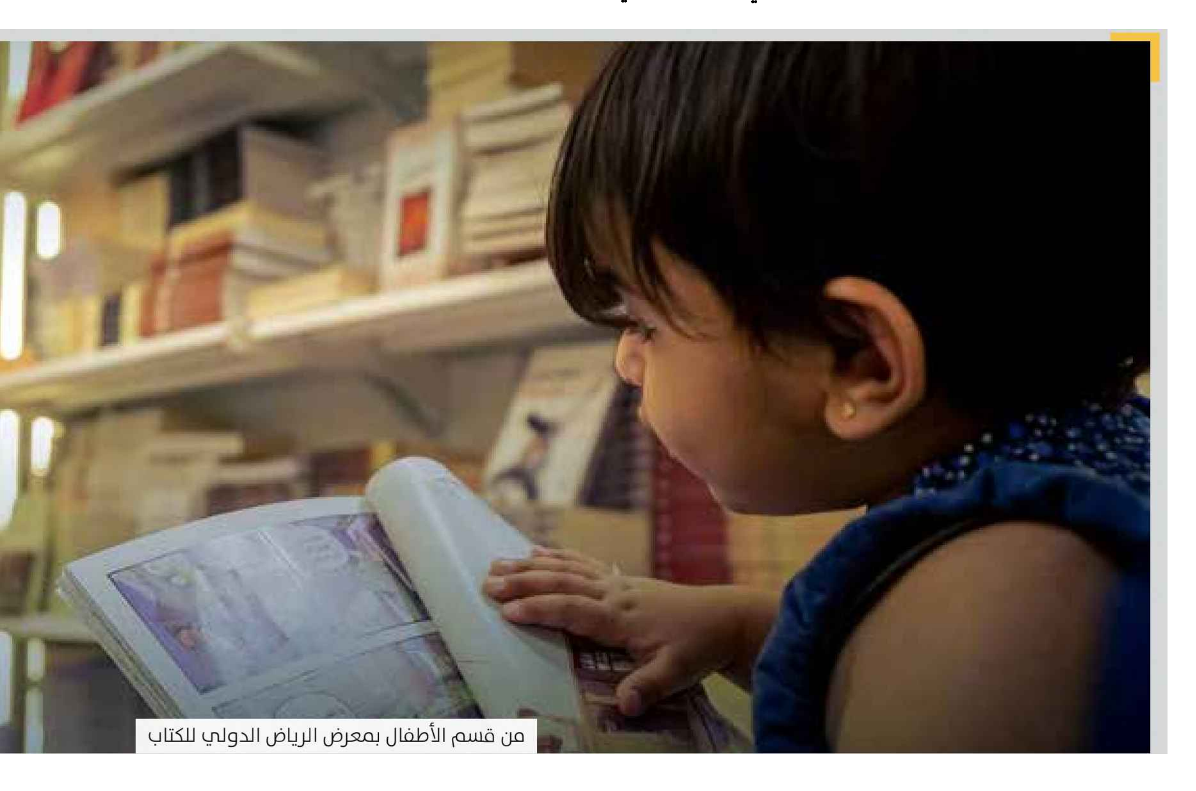
نشأتُ في بيئة أدبية كنت ألتقي فيها مشهوري حملة القلم، جعلتني هذه البيئة أنتمي إلى عالم الحرف في عمر مبكر، كنت أقرب فيه إلى الطفولة واليفاعة، وذلك عندما بدأت أنشر قصصًا للأطفال في واحدة من أهم الصحف الرسمية في سوريا وهي صحيفة «تشرين»، وتوالت من بعدها خطواتي نحو أغلب مجلات الأطفال في الوطن العربي.. وهكذا عُرفت كاتبة للأطفال، وفي مراحل تالية انتقلت بقارئي الذي لم يعد صغيرًا إلى رواية الشباب، ومن بعدها تجرأت ودخلت عالم أدب الخيال العلمي، مستفيدة من اختصاصي العلمي، ثم رواية الكبار، والقصة القصيرة. ورغم عدد مؤلفاتي الكبير، والذي وصل إلى (١٦٥) مؤلفًا ما بين قصص الأطفال، وروايات الشباب والكبار، والخيال العلمي إلا أنني أرى نفسي ما زلت في بداية طريق طويلة تمتد أمامي أكثر كلما كثرت خطواتي فيها.

أمام كاتب الأطفال فيما يتوجه به إلى طفل الألفية الثالثة تحديات كثيرة، فهذا الطفل نشأ في العصر

طفل الألفية الثالثة ما عادت تقنعه قصص الغابة

الرقمي، وما عادت تقنعه قصص الغابة، وهو لم يتعرف إليها أصلًا في بيئته، بينما تقع تحت يده، وبصره مفرداته المعاصرة.. وهذا يتطلب خروج كتّاب الأطفال من عباءة النمطية التي سادت لوقت طويل. فالطفولة اليوم وقد تفتح وعيها مبكرًا، أصبحت بحاجة لخطاب جديد لا يستخف بقدراتها التي صقلها الذكاء الصناعي، والأجهزة الذكية، بينما أصبح الكاتب مطالبًا بنصوص تحاكي مفردات العصر حتى يستطيع أن يستقطب إليه القارئ الصغير، ثم يقنعه بما هو من داخل عقليته.

قدمت بعض المؤسسات العربية الرسمية مشروعًا مهمًّا لتحفيز ودعم وتشجيع الكتابة للطفل، وتحقق ذلك في بعض الدول العربية كامتياز لها، إلا أنه يظل إسهاما محدودًا، وليس بالقدر المطلوب منه في نطاق العالم العربي، وذلك باعتبار أننا مجتمعات فتية فيها أعداد كبيرة من الأطفال، وتستوعب نتاجًا أدبيًّا أكبر مما يطرح في الساحة.. ثم ماذا تحقق للكاتب وهو المبدع الأول لكل

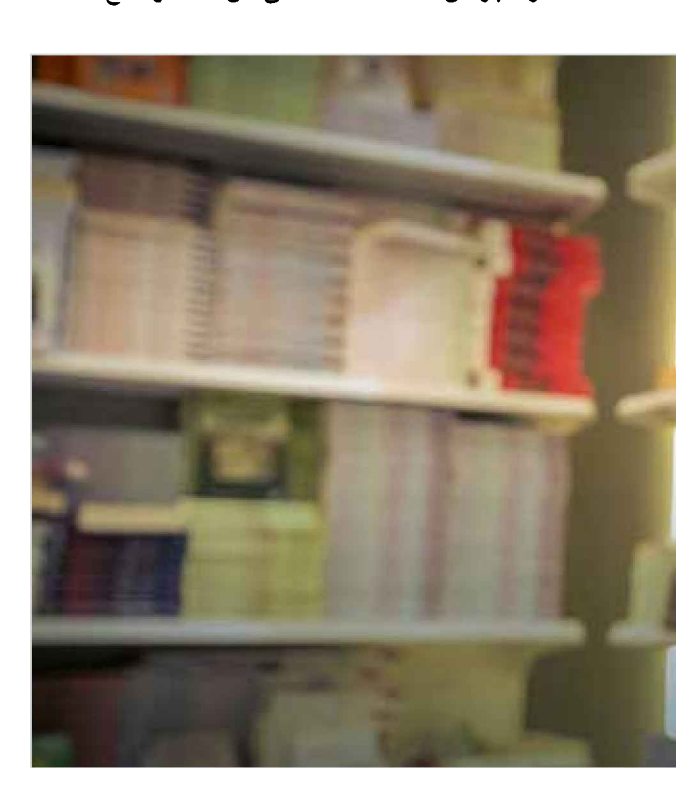


من قسم الأطفال بمعرض الرياض الدولي للكتاب

عمل طفلي؟ هل من مؤسسات تتبنى عشرات المبدعين من الكتّاب، أو أنها تمنحهم فرصة للتفرغ لمهمتهم الإبداعية؟ والناشر سواء أكان جهة حكومية، أم خاصة، ألن يحتاج إلى تسهيلات من نوع خاص، حتى يتمكن من إنتاج كتاب طفلي جيد مستوفٍ لشروطه من حيث الرسوم، والإخراج، والطباعة، ونوعية الأحبار التي يجوز استخدمها لمطبوعات الأطفال، وورق الطباعة؟ والأمر لم يتعد بعض الجوائز الأدبية التي تهدف إلى تشجيع كل من الكاتب، والرسام، والناشر، على رغم شروطها التي قد لا تكون مناسبة لكل من يرغب.

مازالت الكتابة للطفل في العالم العربي تفتقد إلى الابتكار الذي يواكب العصر قياسًا إلى ما ينتجه الغرب.. صحيح أنه أصبح لدينا مكتبة طفلية كبيرة ولاسيما في مصر، وسوريا، بتشجيع من الدولة إلا أننا مازلنا مقصرين في مواكبة التطور العلمي في القص بهدف إدماج الطفل العربي في عصره، والإجابة عن أسئلته حتى لا يكون مجرد مستهلك للحضارة في المستقبل، بل يشارك بها بما يؤسس له أدب الأطفال العربي. أما المترجمات فما زالت هي الأخرى تكتسح الساحة، وهي تبث قيمًا مغايرة، وتعبّر عن ثقافة قد لا تتلاقى كل أضلاعها مع الثقافة العربية. ومن جهة أخرى أقول إننا قد أهملنا التراث وهو يشع بالخيال، ولم نعطه ما يستحقه من الاهتمام، فهو يُنقل كما هو بتبسيط، وتقريب لأذهان الأطفال لا أكثر، إلا أن أطفال الجيل الرقمي لم يعد يشحذ خيالهم هذا التراث كما كان حال أجيال سبقت لم تولد في عصر الثورة الصناعية الرابعة، أو الثورة الرقمية، وهذا يدعو بدوره إلى إعادة النظر في التراث بإسقاطات معاصرة تعيد البريق لجواهره، وتصل الطفل بتراثه، وانتمائه، وهويته التي هي من ملامح وجهه.

كاتبة سورية



ينبغي ألا نغترب

آمال الرندي

ما زلت أتذكر أول قصة كتبتها للأطفال في الجامعة، حينها لم أكن أتخيل للحظة أن هذه القصة سوف تشق طريقي إلى عالم أدب الطفل، وأن هذا العالم سوف يسحرني ويوقعني في غرامه، ويصبح جزءًا من حياتي!

بمجرد أن اختار أستاذي في الجامعة، عميد أدب الطفل العربي يعقوب الشاروني، قصتي «الفيل صديقي»، لتنشر في مجلة «نصف الدنيا»، شعرت بأن أدب الطفل بات قدري، هو اختارني وأنا فتنت به، واجتهدت لأعطي فيه بكل طاقتي، فأنا أحب أن أجمع في قصصي بين القيم الأخلاقية والسلوكيات الإيجابية، في قالب قصصي ممتع للطفل لا يشعر فيه بالملل ولا الرتابة، ولا بتلقين المعلومة.

هذا هو المنهج الذي اتبعته في قصصي التي تعدت خمسًا وأربعين قصة، والحمد لله، فقد حصل كثير منها على جوائز، في الكويت وخارجها، وتدرس في مرحلة الطفولة المبكرة (رياض الأطفال)، والتقيت العديد من أطفال الوطن العربي، من خلال ورش متنوعة، ثم أطلقت «مبادرة أصدقاء المكتبة» في العام ٢٠١٨م، عندما كنت رئيسة لجنة أدب الطفل في رابطة الأدباء الكويتيين، وحققت المبادرة نجاحًا كبيرًا في عامها الأول، إذ جمعت المثلث الذي يحتاج إليه الطفل لتنمية ثقافته وحبه للقراءة (الكاتب- القصة- المكتبة)، وعلى رغم كل الظروف الصعبة أطلقنا جائزة «نجم مبادرة أصدقاء المكتبة» على المستوى العربي، فحركنا المياه الراكدة، وشجعنا الأطفال على القراءة، وتواصلنا معهم من خلال فيديوهات عُرِضَت على وسائل التواصل

الاجتماعي، واكتشفنا مواهب في الشعر وسرد القصة، ففاز معنا أطفال من ١٢ دولة عربية.

عصر الصورة

الكتابة للطفل لم تعد كافية لتنمية ثقافته والارتقاء به، إذ علينا الالتقاء بالطفل بشكل مباشر، من خلال إقامة المزيد من الأنشطة التي تتيح لنا التحاور معه، واكتشاف موهبته، وتحريك حس الإبداع بداخله، والمساهمة في خلق جيل محب للقراءة والثقافة بشكل عام. هذا ما علينا أن نفعله ككتّاب عرب لأدب الطفل حيث تقصّر المؤسسات الرسمية، أو بالتعاون معها، ففي بعض الدول نلحظ اهتمامًا رسميًّا بأدب الطفل وإقامة كثير من الأنشطة، وفي بعضها الآخر نلحظ كثيرًا من الإهمال، وعلى الأدباء أن يكونوا حاضرين في الحالتين، ويؤدوا مهمتهم بكل روح إنسانية وبكثير من المبادرات، آخذين في الحسبان أهمية التطور التقني والإلكتروني في حياة الطفل، وأهمية أن ننتج قصصًا تفاعلية بمؤثرات صوتية وحركية لتزيد من متعة المعرفة لديه. فنحن في عصر الصورة والصورة المتحركة، ومن جهتي أصدرت بعض قصصي كرسوم متحركة، وعرضتها للأطفال.

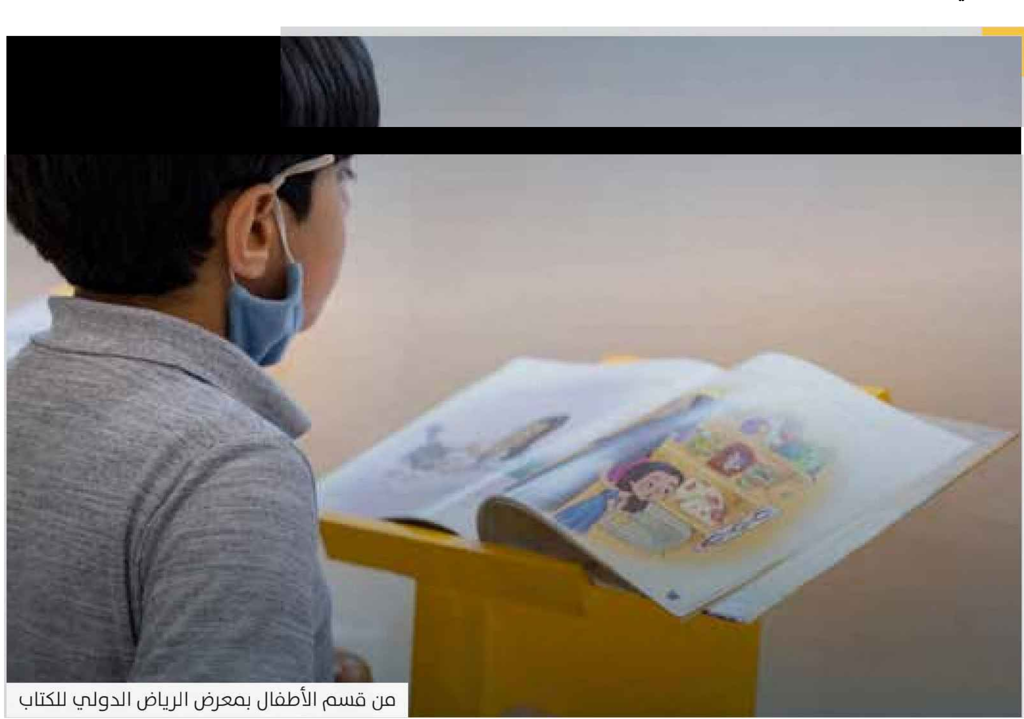
الكتابة للطفل وحدها لا تكفي لتنمية ثقافته

شرك الماضي

هنا يأتي دور الناشر العربي، في إنتاج قصص تحاكي العصر، وتدخل في منافسة شريفة مع ما يحيط بالطفل، من وسائل لهو إلكترونية وألعاب قد تبعده من قراءة القصص، وفي الاهتمام بجاذبية كتاب الطفل من جميع النواحي، كي نحافظ على التواصل مع طفل اجتماعي يستطيع التعبير عن نفسه، بعيدًا من أي عزلة يمكن أن يقع في شراكها!

نحن اليوم أمام حياة جعلت طفل اليوم مختلفًا عن طفل الأمس، وأمام كتابة يجب أن تكون مختلفة عما مضى، وهذا الأمر شديد الحساسية، فعدم الاكتراث بتطور العالم يشكل خطرًا على نصوصنا، وإهمال التغيير الكبير الذي نعيشه اليوم ويعيشه الطفل أكثر منا، قد يوقعنا في شرك التمسك بالماضي، في حين أن المستقبل ينتظرنا، وأن الطفل الذي نكتب له ربما يكون أكثر سرعة منا في حركته نحو المستقبل.

كاتبة كويتية



من قسم الأطفال بمعرض الرياض الدولي للكتاب

سطو على المنتج الأجنبي

فرج بن دغيّم الظفيري

كان الحضور الأكبر لي من خلال مجلات الأطفال منذ العام ١٩٩٧م كاتبًا محترفًا في مجلات الأطفال (سعد، والعربي الصغير، وبراعم الإيمان، وماجد)، ثم رئيسًا لتحرير مجلة «باسم»، ثم «مَكّيّ» و«فراس»، ثم محرّرًا رئيسيًّا في مجلة «ماجد». وفي المجلات نشرت الكثير جدًّا من الأعمال، وبخاصة قصص الكوميكس بمختلف أنواعها، وابتكرت شخصيات جديدة، وربما من تلك الشخصية الشهيرة: شخصية لطيفة الظريفة، وجبلي، وشعلان، ومحبوب، وغيرها من الشخصيات في المجلات.

وفي السنوات الأخيرة توجّهت أكثر للتعاون مع دور النشر، وأصدرت كثيرًا من الكتب لمراحل عمرية مختلفة بدءًا من رياض الأطفال إلى اليافعين. ومن الكتب التي أعتزُّ بها كتاب «الأقدام الطائرة» الذي أصبح ضمن المقرر الدراسي لطلاب الصف الثالث الابتدائي في مدارس دولة الإمارات العربية المتحدة.

أبرز التحديات التي تواجه الكتابة للطفل هي قدرة الكتابة (كنص مقروء) على منافسة المحتوى الإلكتروني المقدّم للطفل، والذي لا يكتفي بالكتابة فقط، بل تتضافر معه عناصر أخرى رسمًا وحركة وصوتًا وإخراجًا مبهرًا.. إضافة إلى سهولة العرض ويسر التلقّي، وهذا يوجب على الكُتّاب الحرص على الإبداع والتميّز الذي يجذب الطفل ويجعله يتخلّى عن ميزات الإلكتروني لصالح الورقي.

مشروعات كبرى

يمكن أن نعدَّ الجوائز المقدَّمة لكتاب الطفل من أبرز المساهمات المميزة من المؤسسات الرسمية، والتي تسهم في الارتقاء بكتاب الطفل وتدعم مسيرة تطويره وتميّزه، وهناك العديد من المشروعات التي ساهمت بشكل كبير في خدمة الكاتب والطفل، مثل مكتبة الأسرة، والقراءة للجميع، في مصر، ١٠٠١ عنوان، وتحدي القراءة، وهما مبادرتان انطلقتا من الإمارات، وأيضًا المعارض والمهرجانات المخصصة للأطفال وكتبهم، ولعل أبرز معرض ومهرجان هو «مهرجان الشارقة القرائي للطفل» والذي أصبح اليوم المهرجان الأشهر والأضخم عالميًّا.

دور النشر ليست على درجة واحدة، هناك دور نشر تعمل بمهنية، تستحق معها أن يقال إنها تعمل في

أدب الطفل تجاوز اليوم التعاطي التربوي في مفهومه الضيق

صناعة النشر، بينما في الأغلب- ما يُسمى دور نشر- لا علاقة لها بصناعة النشر، بل هي أشبه بوسيط طباعة، إذ يُحمِّل الناشر (الطابع) تكلفة الطباعة على المؤلف، وفي هذه الحالة هو لا يهتم بالنص ولا بجودته ولا بترويجه وتسويقه، بل يهتم بالمبلغ الذي يستلمه من المؤلف، وهذا النوع من الناشرين يُسيئون لصناعة النشر.

في الغالب نحن ننظر إلى أفضل الموجود في الترجمة، ونحاول أن نقارن بينه وبين الكتاب العربي، والحقيقة أنه يوجد كتب عربية تستحق الإشادة، وتُضاهي الكتب المترجمة، لأن الأمر مرتبط بالإبداع، ولا علاقة له بموطن الكاتب أو قوميته، لكن على المستوى العام، ما يزال ما يقدَّم لأطفالنا دون المستوى المأمول، مع الإقرار بوجود جهود حثيثة للارتقاء بأدب الطفل العربي، وفي ظل هذا السعي، وقع البعض في نوعين من الاعتداء: الأول: الاعتداء بالسطو على المنتج الأجنبي وتقديمه على أنه من بُنيّات أفكاره، والثاني: اعتداء ثقافي: بنقل ما يخالف الثقافة العربية، والعادات والتقاليد الأصيلة، والحديث هنا ليس عن نقل المفيد في مجالات العلوم، وتطوير الفكر، وتبنّي الإستراتيجيات والمهارات التي أفرزتها ثورة المعلومات، فهذا مطلب مهم، لكن المقصود هو المحافظة على الثقافة والهُوية العربية.

مزاوجة

نحن اليوم اختلفت لدينا ظروف الكتابة، ووسائلها، وظهرت تقنيات غيّرت المشهد بالكامل، وفي بعض الحالات لم تعد تنفع معه الوسائل والأدوات والأساليب القديمة، ولم يعد الطفل كما كان سابقًا، فطفل اليوم تقني، يتعامل مع التقنية بشكل كبير، والتقنية بالنسبة له صارت هي الملعب وبؤرة التركيز. وللحصول على اهتمام الطفل وجذب انتباهه إلى الكتاب، أصبح من الضروري اقتحام عالمه بأفكار مميزة، أو المزاوجة بين الكتاب والتقنية.

سأكتفي بملحوظات محدودة: ففي السابق كان العنصر الأبرز فيما يقدّم للطفل هو الجانب التربوي،

ولعل أدب الطفل اليوم تجاوز ذلك، فصار ما يقدّم له أوسع من مجالات التربية بمفهومها الضيق، وصار في أدب الطفل ما يقدَّم للتسلية والمتعة، وما يقدّم لبناء المهارات المتنوعة، ومنها مهارات القرن الحادي والعشرين: مثل مهارات التفكير الناقد وحل المشكلات، والإبداع والابتكار، والتفاهم الثقافي المتبادل، بل أصبح للفلسفة حضور كبير لدى بعض دور النشر.

وبالنسبة لأسلوب الكتابة، انحسر أسلوب الوعظ والتوجيه المباشر، وأسلوب الكتابة التعليمي القائم على زيادة المفردات اللغوية للأطفال بوضع الشروح والكلمات المرادفة بين الأقواس أو في الحواشي، وكذلك الأساليب التقليدية في الكتابة، والمقدمات النمطية، والأوصاف الرتيبة، والقوالب الجاهزة لشخصيات القصص، وظهرت أساليب كتابة جديدة، تتعامل مع النص باحترافية أكبر، تكاد تختفي فيها الرتابة المعهودة في القصص.

مؤسس منتدى أدب الطفل- السعودي

أتمنى أن يثقف صانع الكتاب العربي نفسه

علي الزيني

منذ صغري وأنا أعشق الرسوم، كانت تلفت نظري أي رسمة في أي كتاب دراسي، ودائما كنت أحب الذهاب إلى المدرسة من أجل حصة الرسم، وأول عمل لي كان وأنا في الخامسة عشرة من عمري، في مصنع فساتين عرائس، كنت أرسم على الأقمشة «الباترن» الصغيرة الرسومات التي تكون على الفستان، ومن بعدها عملت في شركه عاديه بعد التخرج، لكن لم أحتمل العمل الروتيني، ولم أر نفسى فيه، فقررت أن أبدأ بتصميم الدعاية والإعلان والشعارات.

وفعلًا تعلمت برامج التصميم، وعملت شهرًا في شركه بدون مرتب، لم أكن أعرف أن هناك عملًا في رسوم قصص الأطفال، لكني وجدت إعلانًا يطلب رسامين، فذهبت وقدمت ضمن مجموعة كبيرة من الفنانين، وتم اختياري من بينهم، فعملت بعقد مدة ٣ سنوات رسوم بسيطة، وقتها كنت قد التحقت بالجامعة المفتوحة، قسم الديكور، وفادتني كثيرا في التصميم وبدايات العمل، وحينها لم

كتابات ترقى إلى المستوى العالمي

عبده الزراع

دخلت إلى عالم الكتابة للأطفال بالصدفة، بعدما جربت واحتضنت مجلة «قطر الندى» التي تصدرها هيئة قصور الثقافة للأطفال، أولى تجاربي الشعرية والنثرية، بعدها التحقت للعمل بها سكرتيرًا للتحرير، ثم مديرًا للتحرير، ثم رئيسًا لتحريرها، وسرعان ما جذبني هذا العالم السحري بكل ما يحمل من زخم ثقافي ومعرفي نوعي، كنت شغوفًا بأن أحيط بكل دروبه، فعكفت على قراءة كل ما يقع تحت يدي من شعر، وقصة، ومسرح، ودراسات متخصصة في أدب الطفل وثقافته، وكان لفوزي بجائزة الدولة التشجيعية في شعر الأطفال عام ٢٠٠٣م، أثر كبير في توجهي كلية للاهتمام بكل ما يخص أدب الطفل وثقافته.

ولأن الكتابة للطفل الآن تعاني مشكلات جمة، وتواجه تحديات كبرى، في ظل انتشار الميديا الحديثة التي أخذت الطفل كلية من الكتاب ومن المجلة، وجعلته يلهث وراء هذه التقنية الجديدة والمبهرة، مما جعل المهمة تثقل كاهل كاتب الطفل، وأصبح لزامًا عليه أن يجود كتابته ويبحث عن الجديد والمختلف الذي يتوافق وعالم الطفل، كي يستطيع أن يعيده مرة أخرى إلى عالمه الأثير، بدلًا من تركه نهبًا لكل ما هو مستورد من الغرب، والذي يحمل في طياته عادات وتقاليد لا تتفق معنا، علاوة على ما يحمل من عنف، ومكر، وخداع ترسخ في الوجدان ثقافة مختلفة.

دور النشر الخاصة لا تقوم بدور وطني في مجال نشر كتب الأطفال، لأن الناشر يهمه التوزيع، ويضع عامل

أكن معروفًا بشكل قوي في المجال، وانتهى العقد وبدأت بالعمل الحر على صفحة التواصل الاجتماعي. وضعت رسوماتي وبدأ يأتيني شغل رسومات بالتدريج، وفى المدة التي لم يكن يأتيني فيها عمل، وكانت بالشهور، كنت أرسل لدور النشر حتى لو رسمت دون مقابل.

ثم بدأت أدرس السوق وأتساءل ما الذي يجعل الفنانين الناجحين على هذا القدر من النجاح، وأخذت أطور من نفسي، أدرس أدوات الفنانين بشكل دقيق، وعامًا وراء عام وأنا أتطور، وأصبح الإقبال على أعمالي قويًّا. وفي سنة ٢٠١٨م فزت بأول جائزة للكتاب العام بالشارقة عن كتاب «حلم أو اثنان» لدار نون، وفي ٢٠١٩م جائزة اتصالات لفئة أفضل رسوم لكتاب «أنا أطير» لدار (أ ب ت) ناشرون، وفي ٢٠٢٠م جائزة دار الملتقى العربي عن فئة أفضل رسم عن كتاب «عدنان وطبق رمضان» لدار الياسمين، وأخيرًا ٢٠٢١م جائزة اتصالات عن رواية لليافعين، رسمت الغلاف والرسوم الداخلية لها.

أرى أن الاطلاع والانفتاح ازداد في المدة الأخيرة كثيرًا، مما جعل من السهولة الاطلاع على ما يجري في الغرب وسرعة التقدم، فصرنا ندرس أدوات تطورهم بشكل أسهل بكثير من قبل، وأصبح هناك تعاون كبير بيننا، مما جعل لدينا القدرة على أن نصل لأدوات جديدة تصنع شيئًا مختلفًا يتميز به العمل العربي بشكل فريد وجديد، تمامًا كحضارتنا القديمة المميزة دائمًا بكل ما فيها.

ينبغي على صانع الكتاب العربي أن يكون فنانًا وكاتبًا وراويًا واستشاريًا لكي يصنع كتابًا راقيًا يليق بعالمنا العربي

الملحوظ أن صانع الكتاب العربي يجب أن يكون فنانًا وكاتبًا وراويًا واستشاريًّا وكل شيء، لكي يصنع تحت منظاره شيئًا جميلًا وراقيًا ويليق بعالمنا العربي، فأتمنى من كل صانع أن يثقف نفسه، ويشبع كل حواسه بكل ما هو مؤثر وغني، ليصنع عملًا مميزًا وفريدًا نميز فيه أنفسنا، ويكون السائد هو الأجمل.

رسام كتب أطفال مصري.

المكسب والخسارة نصب عينيه، وكتب الأطفال تكلف كثيرًا، لأنها ذات مواصفات خاصة، كما أنها تشاركية بين الكاتب والرسام، وبلا شك تختلف كتب الأطفال المترجمة التي تأتينا من الغرب عن كتب الأطفال العربية، سواء من حيث المضمون أو الرسومات المصاحبة أو جودة الطباعة والورق، ومن متابعتي لبعض روايات اليافعين الفائزة بجائزة «نيوبري» الإنجليزية، نجد أن الروايات لا تقل عن مئتي صفحة من القطع «الجاير»، ولا توجد بها إلا رسوم قليلة بالأبيض والأسود، وتطبع على ورق عادي، فهل يقبل أطفالنا برواية على هذا النحو، بالطبع لا، لأن الشعوب الغربية تعود أطفالها على القراءة منذ الصغر، مما يجعل الكاتب يتعامل مع الطفل على أنه قارئ محترف.

أخطاء بسيطة

هناك بعض الملحوظات حول الكتابة للأطفال، فقديمًا، كان كاتب الأطفال متأثرًا بالترجمة والاقتباس والتمصير عن الآداب الغربية، فكتب محمد عثمان جلال، وأحمد شوقي وغيرهما متأثرين بحكايات لافونتين الفرنسي، ثم اعتمد كامل كيلاني على ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة في كتاباته، ولم يكن يغير كثيرًا في الحكاية، فوقع في بعض الأخطاء والقيم التي لا يصح أن تقدم للطفل، لكن الأجيال الجديدة أصبحت أكثر وعيًا في التعامل مع التراث، على رغم أن معظمهم مازال يدور في فلك القديم، دون أن يتعب نفسه في البحث عن أفكار جديدة، ولكي نكون منصفين هناك بعض الكتاب المصريين والعرب استطاعوا أن يقدموا إبداعًا متميزًا كتابة ورسمًا يرقى إلى المستوى العالمي.

يتعامل الكاتب في الغرب مع الطفل كقارئ محترف لأنه تعوَّد القراءة منذ الصغر

رئيس شعبة الطفل في اتحاد الكتاب المصريين



تركي الحمد
كاتب سعودي

لماذا لا تنجح الديمقراطية في عالم العرب والمسلمين؟

في معظم، إن لم يكن في كل، الدول التي تقطنها أغلبية مسلمة، وسواء في حاضر الزمان أو ماضيه، لا أجد تجربة ديمقراطية واحدة ناجحة، ولو بشكل نسبي كبير؛ إذ لا يوجد نجاح مطلق في أي شيء. نعم، هنالك «لحظات» ديمقراطية لكنها عابرة ولا تلبث أن تنتهي أو تنهار بعد مدة تطول أو تقصر، وغالبًا ما يكون ذلك بانقلاب عسكري، أو عبر حالة أزمة تطوى فيها أوراق الديمقراطية، ويعود الوضع إلى الحكم المطلق من جديد، ولعل أبرز الحالات هنا هي باكستان ومصر والسودان، أما ما يجري في لبنان والكويت مثلًا، فهو في النهاية حكم طائفي أو قبلي فردي مطلق، ولكنه مغلف بالديمقراطية شكلًا.

ليس المراد هنا مناقشة أو تحليل هذه الحالات، بقدر ما أن المراد هو إجابة هذا السؤال المؤرق: لماذا تخفق الديمقراطية في ديار المسلمين؟ إنه سؤال أشبه بسؤال شكيب أرسلان في بدايات القرن العشرين: «لماذا تأخر المسلمون، ولماذا تقدم غيرهم؟».

من المؤكد أنه ليس هناك جواب حاسم لهذا السؤال، وذلك ككل سؤال يتعلق بالظواهر الاجتماعية حيث تتعدد الأسباب، وتتفرع العلل، ولكن في تقديري هنالك سببان رئيسان، وإن كان أحدهما أقل رئيسية نسبيًّا، يقفان وراء إخفاق أو فشل الديمقراطية في عالم العرب خاصة والمسلمين عامة، وهما: الثقافة الإسلامية السائدة، الثقافة السياسية بوجه خاص، وابتسار الديمقراطية كنظام اجتماعي وسياسي.

بالنسبة للسبب الأول، وهو الثقافة الإسلامية السائدة، تلك الثقافة المتراكمة تاريخيًّا منذ وفاة الرسول، وحتى اللحظة الراهنة، والمحددة واقعًا لسلوك السلطة والمجتمع، أو لنقل الحاكم والمحكوم، ولنظرتها تجاه ما هو كائن وما يجب أن يكون، وفق قيم ممارسة وليست بالضرورة نابعة من ذات الدين الإسلامي نظريًّا. في هذا المجال، يرى بعض المفكرين، ومنهم برنارد لويس (١٩١٦ - ٢٠١٨م)، وساموييل هنتينغتون (١٩٢٧ - ٢٠٠٨م)، أن الثقافة الإسلامية السائدة تقع على طرفي نقيض مع القيم الديمقراطية والليبرالية الغربية، ولذلك فإن الديمقراطية محكوم عليها بالفشل مقدمًا في ظل سيادة هذه الثقافة. بل إن بعضًا منهم، برنارد لويس على سبيل المثال، يرى أن التناقض ليس بين هذه الثقافة السائدة والقيم الديمقراطية والليبرالية فقط، بل بين الإسلام كدين وبين تلك القيم.

وأنا وإن كنت أتفق مع من قال إن هنالك تناقضًا بين قيم الحداثة بشكل عام، وقيم الثقافة الإسلامية السائدة، إلا أني لا أتفق مع القول بأن ذاك التناقض هو بين تلك القيم، أي قيم الحداثة، وبين الإسلام ذاته، أو أي دين آخر، وبخاصة الديانات الإبراهيمية من يهودية أو نصرانية. فالنصوص المطلقة، سواء دينية أو غير دينية (أيديولوجية وفلسفية)، قابلة لمختلف التفسيرات والتأويلات التي قد تكون متناقضة في أحيان كثيرة، وذلك حسب الغاية العملية (سياسية، اجتماعية، اقتصادية) المراد تحقيقها من وراء استخدام النص.

فالنصوص المسيحية مثلًا، استخدمت في العصور الوسطى الأوربية «عصور الظلام» لتبرير استبداد الباباوات «سيفان في غمد واحد»، واستبداد الأباطرة في الوقت ذاته (مقولة الحق الإلهي في الحكم)، وهي ذات النصوص التي استخدمت لاحقًا لتبرير فصل الدين عن الدولة، مثل قول المسيح: «ما لقيصر لقيصر، وما لله لله»، أو «مملكتي ليست من هذا العالم». وذات الشيء يمكن أن يقال عن تعاليم الإسلام، فتارة تكون المشاركة السياسية مبررة: «وأمرهم شورى بينهم»، وتارة الاستبداد هو المبرر: «إذا خرج ثلاثة في سفر فليؤمروا أحدهم»، وغير ذلك من أمثلة. فالنص المطلق عجينة قابلة للتشكيل في أي صورة، والخيار العملي المراد هو من يحدد شكل تلك الصورة.

الثقافة الإسلامية وقيم الحداثة

إذن، فالقول بأن دين الإسلام تحديدًا في حالة تناقض مع قيم الحداثة عمومًا، والقيم الديمقراطية والليبرالية بصورة خاصة، مسألة فيها نظر، أما تناقض الثقافة الإسلامية السائدة مع تلك القيم، فهو أمر مشاهد وملحوظ تاريخيًّا وواقعيًّا. ولو أردنا أن نحلل عناصر هذه الثقافة السائدة في مقابل قيم الحداثة، ومن ضمنها قيم الديمقراطية والليبرالية، لوجدنا الأمور الآتية:

أولًا: هي ثقافة استسلام وانتظار، في مقابل ثقافة المبادرة التي تعد من أبرز قيم الحداثة المعاصرة. فالناشئ في ظل هذه الثقافة، وفي مواجهة الأحداث والمتغيرات، هو شخص مستكين، ما ستسفر عنه الأحداث والمتغيرات من نتائج وحلول «الله وحده» أعلم بها، ولا يد له فيها. لا يسأل: من أين تأتي الحلول والنتائج؟ ويؤمن بأن هذا أمر غيبي، تتحكم فيه قوى خفية، حتى لو لم تكن خفية عصية على التحليل في واقع الأمر، في مقابل «الفرد» المشارك في المتغيرات وحلولها، عن طريق المبادرة الذاتية بصفته جزء من مجموع متحرك فاعل، وليس مجرد مسمار في آلة كلية لا يعلم كنهها ولا إلى أين تسير.

قد يكون مثل هذا الوضع موجودًا في ظل أنظمة معاصرة، كالأنظمة الشمولية من فاشية ونازية وشيوعية، إذ إن ثقافة الاستسلام والانتظار والتلقي هي ذاتها في أيديولوجيات النظم الشمولية، وفي الثقافة الإسلامية

> **من أسباب فشل الديمقراطية في العالم العربي: الثقافة الإسلامية السائدة، السياسية منها بوجه خاص، وابتسار الديمقراطية كنظام اجتماعي وسياسي**

السائدة. ثانيًا: هي ثقافة يسود فيها «العقل الجمعي» مقابل «العقل الفردي». مفهوم الفرد في الليبرالية تحديدًا، هو المفهوم الأساس أو المحوري في هذه الفلسفة الاجتماعية والسياسية: حريته، استقلاليته، مبادرته، مشاركته في الشؤون كافة، واحترام كل ذلك وحمايته قانونيًّا. وهو ما لا نجده في الثقافة الإسلامية، السائدة، حيث إن مفهوم «الفرد» يكاد يكون غائبًا عن هذه الثقافة، إن لم يكن معدومًا تمامًا.

مثل هذا الأمر، أي غياب مفهوم الفرد، قد نجده في ثقافات أخرى، كالثقافة الأوربية القروسطية، ولكن مثل تلك الثقافات قد انتهت أو تكاد، مع هيمنة وانتشار مفاهيم الحداثة المعاصرة، ما عدا زوايا ضيقة في آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية، حيث تسود ثقافات محلية شبيهة بالثقافة الإسلامية التقليدية السائدة حتى اليوم في مجتمعات هذه الدول. والعقل الجمعي يعني فيما يعني، فرض قيوده ومحرماته وتابوهاته التي لا يمكن التشكيك فيها، فهي من «الثوابت»، بل ولا حتى طرح السؤال حولها، حتى لو كان ذلك بطريقة «يحوم حول الحمي»، ومن يفعل ذلك، فهو بالضرورة مارق مفارق للجماعة، ومستحق للعقاب.

ثالثًا: هي ثقافة للأسطورة والخرافة فيها دور محوري، في مقابل الحقيقة العلمية في الثقافة الحداثية المعاصرة. هذا لا يعني التقليل من شأن الأسطورة، بوصفها بناء رمزيًّا غايته تفسير معين لظاهر معينة، أو الخرافة، بصفتها حكاية شعبية تشكل جزءًا من الفلكلور، ولكن أن تكون الأسطورة أو الخرافة هي محور الثقافة ومصدر الحقيقة الاجتماعية السائدة، هنا يكمن الخلل.

حقوق الإنسان:
هل من تعارض بين كونية القيم وخصوصية الثقافات

زهية جويرو كاتبة تونسية

لا يثير التحليل النظري الداخلي لمنظومة حقوق الإنسان إشكاليات جوهرية تحول دون الإقرار بكونيتها، ولا يحتاج إلى أدلة كثيرة من خارج المنظومة ذاتها ليؤكد كونية المنطلقات والمبادئ، وكونية التوجه والآليات، وكونية الأهداف والمقاصد والغايات. ولكن مقاربة الواقع ورصد حقائق التطبيق الفعلي والممارسة الإجرائية لمبادئ حقوق الإنسان سريعًا ما يضعنا إزاء إشكاليات، منها أسباب تردي وضع حقوق الإنسان في كثير من البلدان عبر العالم. وفيما تتحجج به بعض الدول من مبررات نجد الخصوصيات الثقافية. فهل هناك فعلًا تعارض أصلي بين كونية حقوق الإنسان وخصوصيات الثقافات الوطنية والمحلية قابل لأن يكون عقبة بنيوية تحول دون الإقرار القانوني والتطبيق الفعلي لحقوق الإنسان في البلاد العربية والإسلامية؟

تثبت كونية منطلقات منظومة حقوق الإنسان ومبادئها نظريًّا من خلال تحولها بعد مسار تاريخي طويل من النشأة والتشكل والتطور إلى مرجعية فلسفية وسياسية وأخلاقية وقانونية معترف بها عالميًّا. قوامها ومنطلقها هو إنسانية الإنسان، حيث تترتب على صفته الإنسانية وحدها دون سائر الصفات العرقية أو الجنسية أو العقائدية أو الثقافية، حقوق مشتركة للنوع الإنساني، مدارها قيم الاحترام والكرامة الإنسانية، هي حقوق متساوية لا يمكن التنازل عنها لكل أعضاء الأسرة الإنسانية، مرجعها «ضمير الإنسانية» ويفرضها التساوي في الصفة الإنسانية وفي كرامتها المضمونة لذاتها التي يستحقها الإنسان بواقع وبسبب كونه إنسانًا لا غير، طالما أنه غير مسؤول عما لم يختره بإرادته كلونه أو جنسه أو عرقه أو عقيدته.

لقد اقتضت هذه التصورات، على بداهتها اليوم وعلى شيوعها واستقرارها في الضمير الإنساني، جهدًا فلسفيًّا كبيرًا حتى تثبت وتستقر، كما اقتضت تضحيات كبيرة وحروبًا انتهت إلى إحداث قطيعة بين منظومات تقليدية صنفت البشر ورتبتهم طبقًا لمعايير لا مسؤولية للإنسان- الفرد فيها، ومنظومة حديثة أصّلَت مبدأ المساواة في القيمة الإنسانية بين كل البشر. ولم يكن لهذه التصورات أن تنشأ وتستقر خارج نطاق حركات فلسفة التنوير وأفكارها الجديدة بشأن المساواة والحرية. وعلى الرغم من أن عموم الأديان قد بَشّرَت بمثل هذه القيم ودعت إليها بما هيأ لبعض، وخصوصًا في المجال العربي الإسلامي، القول بفكرة الأصل الإلهي الكلي لحقوق الإنسان، فإن الفكرة الفلسفية التي تبلورت في سياق فلسفة الأنوار وتأسست في إطار النظم المعلمنة تتميز من الفكرة الدينية في عدد من الجوانب؛ من بينها نفي القول: إن هذه الحقوق منحة أو هبة ربانية، والقول على خلاف ذلك: إن الإنسان هو الذي ينتزع حقوقه بوساطة النضال السياسي والاجتماعي وعن طريق تقدمه المعرفي الثقافي من دون أن يكون بأي شكل من الأشكال مدينًا لقوة مفارقة أو لمبادرة آتية من خارج الإنسان نفسه. ويترتب على ذلك اختلاف بين التصور الديني والتصور الفلسفي العلماني لحقوق الإنسان ولمن تتعلق به. فالتصور الديني يعد تلك الحقوق منحة ربانية يَهَبُها الخالقُ للمخلوق مكافأةً له على اعترافه بربوبيته وبأولية حقوقه في الطاعة والخضوع، وهو ما يجعل حقوق المخلوق مخصوصة أولًا بالمؤمنين منحة لهم مقابل

> **كونية منظومة حقوق الإنسان ومبادئها ثبتت نظريًّا من خلال تحولها بعد مسار طويل من النشأة والتشكل والتطور إلى مرجعية فلسفية وسياسية وأخلاقية وقانونية معترف بها عالميًّا**

الإيمان والتصديق. في حين يرى التصور الفلسفي العلماني أن الإنسان إذ ينتزع حقوقه بنفسه فإنه يُعبّر بذلك عن جدارته الذاتية بها وعن كونها حقوقًا نابعة من صفته الإنسانية وحدها، وأنه يستحقها من دون قيد أو شرط. ونرى أن هذا الاختلاف جوهري، وأن إنكاره والتسوية بين المرجعية الدينية والمرجعية الفلسفية العلمانية بشأن تصورات حقوق الإنسان قائمة على مغالطة تحتكم إلى مبررات أيديولوجية.

فلسفة الأنوار وحقوق الإنسان

يختلف مفهوم الإنسان نفسه في الإنسية الفلسفية المعلمنة عن مفهومه في الإنسية الدينية، ففي حين يحيل الأول على مفهوم الإنسان بذاته ولذاته والمحكوم بشرطه الإنساني وحده يحيل الثاني على مفهوم الإنسان المخلوق لطاعة الخالق والمرهون بالشرط الإيماني- العقائدي. ويترتب على هذا اختلاف في مفهوم الحقوق، بين حقوق ذات شحنة دنيوية معلمنة تحيل على تعلق بالإنسان لذاته، وحقوق ذات شحنة دينية تحيل على الإنسان- المؤمن ومقصورة عليه.

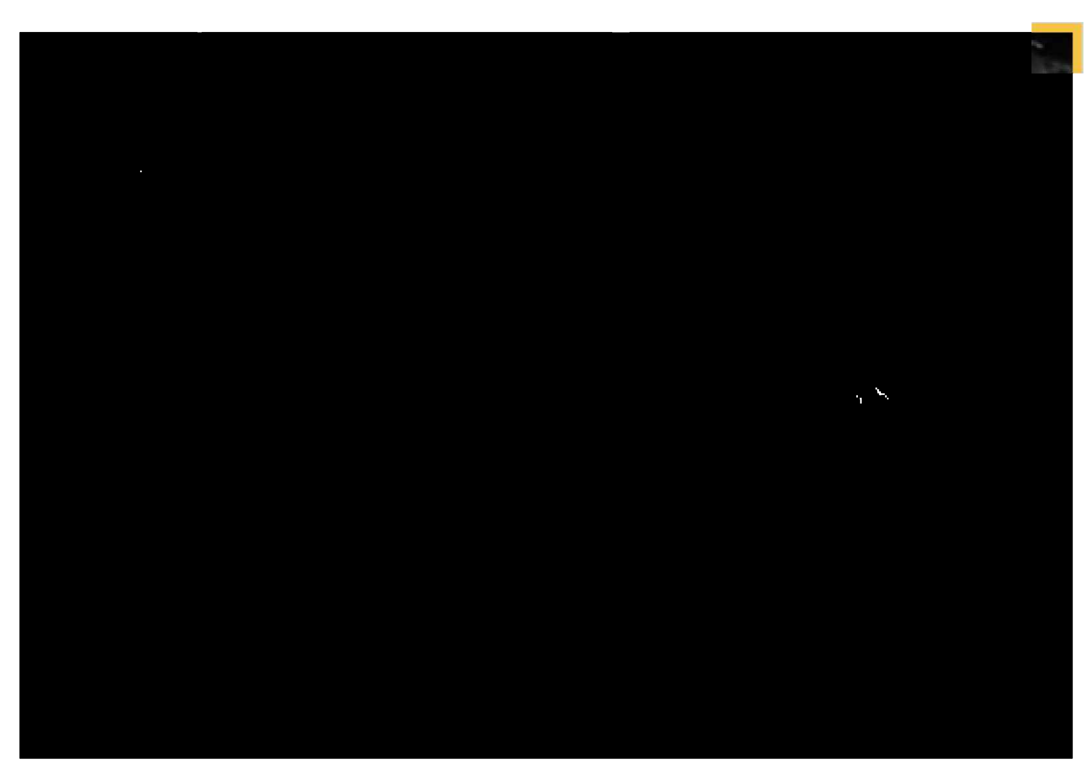
إننا إذ ننبه إلى هذه الاختلافات الجوهرية لندرك أن الانسياق السهل وراء محاولات التوفيق بين الفهم والمفهوم الدينيين لحقوق الإنسان والفهم والمفهوم الفلسفي المعلمن- محاولات تلفيقية تفتقد التأصيل الفلسفي الذي يؤدي فعلًا إلى رفع التعارضات والالتباسات عن طريق الوعي بها لا عن طريق إنكارها والقفز عليها، كما يؤدي إلى الوعي بالشروط الموضوعية الضرورية لتحقيق مبدأ كونية حقوق الإنسان تحقيقًا فعليًّا، ومن بينها أن منظومة الحقوق تلك تحتاج فعلًا إلى فضاء معلمن يتحقق فيه التمييز الواعي بين دائرة الديني المتعالي ودائرة الدنيوي- السياسي.

وعلى الرغم من وعينا بأن هذه الاختلافات وبأن ارتباط القيم والمبادئ التي تأسست عليها منظومة حقوق الإنسان بفضاء معرفي وتاريخي معين مثلته فلسفة الأنوار وفضاؤها المعلمن عادة ما يتخذه بعضهم، وبخاصة في البلدان العربية والإسلامية دليلًا ضد كونيتها، وحجة لمعارضة منظومة حقوق الإنسان باسم الخصوصية الدينية والثقافية؛ فإن ذلك لَدليل لنا على أن هذه الحجج حق يراد به باطل. فالتجارب التاريخية التي تبلورت في إطارها أقدم وثائق وإعلانات حقوق الإنسان والمواطن، كبيان حقوق الإنسان الصادر بإنجلترا في ١٦٨٩م، والإعلان الأميركي لحقوق الإنسان سنة ١٧٧٦م، وإعلان حقوق الإنسان والمواطن الصادر بفرنسا في ١٧٨٩م، هي تجارب غربية حقًّا. وهي حقيقة تتخذ في المجال الإسلامي عادة حجة لإقامة الدليل على أن حقوق الإنسان إنتاج غربي، وأن القول بكونيتها «وهم» انتهى به الأمر إلى أن يتحول بأيدي القوى المنتصرة عقب الحرب العالمية الثانية إلى وسيلة تستخدمها من أجل بسط نفوذها غير المباشر على المناطق التي اضطرت إلى الانسحاب منها بعد أفول الظاهرة الاستعمارية المباشرة.

ونحن نرى أن هذا التصور مبني فعلًا على وهم ومغالطات؛ منها وهم الأصل والمنشأ، وهو وهم يصور نشأة فكرة من الأفكار في تربة جغرافية سياسية وثقافية معينة حكمًا مسبقًا باستحالة استنباتها في تربة أخرى مغايرة، كما يقوم على مغالطة تربط ربطًا ضروريًّا كذلك بين مجال نشأة فكرة ما ومجال صلاحيتها. فالتاريخ والتجارب الإنسانية يشهدان بأن كثيرًا من الأفكار والتصورات التي تنشأ في فضاء بعينه سريعًا ما تثبُتُ صلاحيتها في فضاءات أخرى مختلفة. كما يقوم هذا التصور على تلبيس مقصود بين نظم سياسية تحكمها قوانين المصلحة والسلطة والقوة هي التي مثلت الوجه الاستعماري للغرب ونظم فكرية - معرفية تحتكم إلى مجموعة من القيم والمثل العليا التي مثلت الوجه الحضاري المشرق للغرب ولثقافته الحديثة، وذلك لتبرير الامتناع عن الأخذ بمبادئ حقوق الإنسان بحجة أنها منتوج استعماري.

النشأة الغربية لمنظومة حقوق الإنسان

إن تاريخ الأفكار والثقافات يثبت أنها ما فتئت تنتقل وتسافر عبر الجغرافيا وتتثاقف، وأن الحضارات ما فتئت



تتلاقح وتتبادل التأثير والتأثر؛ لذلك يبدو لنا القول بعدم صلاحية فكرة حقوق الإنسان للمجال العربي الإسلامي بحجة منشئها الغربي ساذجًا سذاجة القول: إن اليهودية والمسيحية مثلًا لا تصلحان للمجال الغربي ما دامتا شرقيتي المنشأ. ولذلك أيضًا نرى أن عمليات التثاقف والتلاقح الحضاري هي التي أنشأت بين مختلف الحضارات والثقافات الإنسانية قاعدة واحدة مشتركة نابعة من القيم الجوهرية ذات الطابع الإنساني، ومن المشاعر الموحدة التي تشترك فيها الإنسانية ومنها قيمة الكرامة الإنسانية والشعور العميق بالانتماء إلى الأسرة الإنسانية بما يترتب على ذلك من روح أخوة وتضامن. فهل تحتاج منظومة حقوق الإنسان إلى أكثر من هذا حتى تثبت كونية منطلقاتها؟

إن النشأة الغربية لمنظومة حقوق الإنسان وارتباط هذه النشأة لا محالة بسياقات فلسفية -معرفية وتاريخية- سياسية وجهت مفاهيم هذه المنظومة وتصوراتها الأصلية، لا يمكن، على الصعيد النظري، اتخاذها حجة لإبطال مبدأ كونية حقوق الإنسان في حد ذاته؛ لذلك نرى أن العوامل التي تحول دون القبول بهذا المبدأ لا تتصل بمضامين المنظومة ومنطلقاتها بقدر ما هي عوامل سياسية أيديولوجية يجب البحث عنها في السياقات التاريخية والثقافية. فالحقبة الاستعمارية المباشرة، وأشكال التدخل الغربي العنيفة والمتنوعة في البلدان العربية والإسلامية، واستمرار حضور الاستعمار بشكليه المباشر وغير المباشر في عدد منها، حقائق لا يمكن إنكارها.

فضلًا عن ذلك يقف الملاحظ البسيط يوميًّا على أدلة جديدة على أن قوى الاستعمار التقليدية ما زالت تستخدم إلى اليوم حقوق الإنسان آلية تخوض بها صراعاتها وتستخدمها في تنفيذ برامج الهيمنة، وسلاحًا ترفعه في وجه خصومها إذا أرادت فرض سيطرتها عليهم أو التخلص منهم إذا لم يستجيبوا لمطالبها، والحال أن هذه القوى كثيرًا ما تستهين بالحقوق وبقيمها ومبادئها، وتضرب بها عرض الحائط إذا تعلق الأمر بشعوب غير شعوبها؛ لذلك وجب على الضمير الإنساني أن يتحمل مسؤولية تبعات الجرائم الاستعمارية وجرائم التدخل العنيف في بلدان ذات سيادة وجرائم إسقاط أنظمة حكم وطنية تحت حجة حماية حقوق

منظومة حقوق الإنسان لا تنكر حقيقة الخصوصيات الثقافية والدينية، بل تُقِرّ بالتنوع المثمر، والإسلام يدعو إلى جملة من القيم الإنسانية الجوهرية ويعلي من شأنها

الإنسان حتى تتمكن البشرية من تصفية حساباتها مع تلك الجرائم ومن تجاوزها تجاوزًا حقيقيًّا والتصالح مع القيم المشتركة التي تلتقي حولها كل الشعوب والثقافات والأديان، التي تؤسس المرجعية المشتركة لمنظومة حقوق الإنسان.

ونحن نرى أن الجهود الصادقة التي يبذلها الأحرار في كل أصقاع العالم، والعمل الدؤوب الذي تنجزه المنظمات الدولية ومؤسسات المجتمع المدني المستقلة عن الدول والحكومات والأحزاب من أجل التكريس الفعلي لكونية حقوق الإنسان مظاهرُ دالةٌ على تحمل هذه المسؤولية. ولكن ذلك يجب ألّا يصرف نظرنا عن حقيقة الشروخ العميقة التي أحدثها وما زال يحدثها السلوك الاستعماري لعدد من الدول الغربية في الوعي العربي والإسلامي العام، حيث يصعب على الإنسان العادي التمييز بين الأفكار والمنظومات النظرية والأفعال والسلوك والممارسات فيعمم الحكم على جميعها.

كما يصعب عليه أن يميز بين سلوك الأنظمة السياسية وعمل المنظمات والمؤسسات المدنية، فيطلق الحكم نفسه على كليهما. وهذا الواقع هو الذي ولد في المجال العربي والإسلامي مناخًا أيديولوجيًّا قائمًا على رفض الأفكار ذات المنشأ الغربي من دون فحص أو نقد عقلاني متحرر، ومناخًا نفسيًّا يميل نحو الانكفاء على الذات وعلى خصوصياتها الثقافية ونحو فقدان الثقة في مصداقية تلك الأفكار. وقد استفادت التيارات الأصولية كثيرًا من هذا المناخ لشرعنة رفضها منظومة حقوق الإنسان الحديثة مقابل تبني شعارات فضفاضة حول حقوق إنسان «إسلامية بديلة» وحول أفضلية هذه وأولويتها على تلك، كما استفادت منه أنظمة سياسية لا ديمقراطية ظلت ترجئ تنفيذ مطالب حقوق الإنسان باسم مقاومة الاستعمار ورفض التدخل الغربي تارة، وباسم الخصوصيات الثقافية ومقاومة الغزو الثقافي طورًا.



إيمان حميدان
كاتبة لبنانية

حول الكتابة والأدب
التقنيات لا تصنع كاتبًا ولا مثقفًا

لم يكن الكاتب العربي يومًا أمام تحدٍّ مشابه للتحدي الذي يعيشه اليوم. تحدٍّ لواقع يضجّ بالتقدم التقني والزحمة الهائلة من مواقع التواصل الاجتماعي. لكن في الوقت نفسه واقع أقل ما يوصف به أنه محبط لنا كأننا عالقون وسط نفق لا نرى في نهايته أي بصيص نور.

تحدٍّ يطرح أسئلة كثيرة وسط دوّامة فَقَدَ معها الكاتب بوصلة قراءة الواقع بأدوات تعلمها أو اعتاد عليها. العالم يتغير كذلك الاقتصاد، والمجتمعات تبتكر كل يوم أنماط علاقات فرضها الواقع وفرضتها مواقع التواصل الاجتماعي. أدوات قراءة فقدت معناها إزاء واقع جديد، وتغيرات سريعة من المستحيل اللحاق بها. قد يقال إنها مسألة أجيال، وإن من ينتمي إلى جيل مواقع التواصل الاجتماعي لا بد أنه يتمتع بعلاقة مع العالم حوله أكثر واقعية من الجيل الذي سبقه. قد يقال إن جيل ذلك التقدم الحديث يتمتع بمعرفة لن نستطيع نحن اللحاق بها. لكن الحقيقة غير ذلك. قد يُعلّم التقدم التقني الناس كيفية استعمال التقنيات إلا أن مساهمته في تطوير تفكيرهم ومقاربتهم أو تحليلهم للواقع الذي يعيشونه لا يُعوّل عليها أبدًا. إذ إن المعرفة التقنية لا تصنع كاتبًا ولا مثقفًا، بل تصنع بأفضل الأحوال خبيرًا تقنيًّا. يكفي أن نسأل تلك الجيوش من الشباب الذين يعملون موظفين نشيطين في مواقع الفيس بوك وغوغل كم كتابًا يقرأون في السنة، أو فيما إذا قرأوا قصيدة واحدة هذا العام لندرك مدى الهوّة بين الثقافة والمعرفة الإنسانية من جهة وبين الخبرة التقنية الحديثة من جهة أخرى.

التقنيات لا تصنع كاتبًا ولا مثقفًا، بل السؤال الإنساني وهمّ المعرفة الإنسانية هما بداية الطريق لأي فكر أو أية كتابة. فضلًا عن أن تلك التقنية التي ذكرت لا تساعدنا على ابتكار بدائل وحلول للمشكلات السياسية والاجتماعية نعاني منها، بل قد يصبح التطوّر التقني في بعض المجتمعات سلاحًا بيد السلطات لمنع المثقفين والأدباء من قول الكلمة الحرة، كذلك لِكمّ الأفواه والسيطرة على عقول الناس ومراقبتهم. هذا لا يعني على الإطلاق أن نقف في وجه التطور التقني، ولكن أن نعي ونعمل على أن يكون ذلك التطور في خدمة الإنسانية وقضاياها، وفي خدمة الثقافة والأدب والفن وحرية التعبير والتسامح واحترام الآخر.

لكن إزاء واقعنا هذا يبقى سؤالنا إلى أين؟ ما مستقبل الكتابة؟ لا بد أيضًا أن نتساءل وبقلق عن مكانة القراءة في العالم العربي، وعن مصير دور النشر والكتاب والترجمة. لا يخفى علينا تراجع عدد القراء في العالم العربي. يكفي النظر إلى ما يجري في مدننا الشرق أوسطية منذ أكثر من عقدين من الزمن، ونرى مدى الدمار الهائل ليس فقط في العمران، بل والأهم في التماسك الاجتماعي، وفي الثقافة والتنمية المستدامة ومظاهر التقدم المبنية على مؤشرات الأمم المتحدة للتنمية.

دور النشر والخراب

لم تنجُ دور النشر من هذا الخراب المستمر إن في بيروت أو في دمشق أو في بغداد أو في صنعاء، على رغم ما تقوم به تلك الدور من جهد جبّار كي تبقى على قيد الحياة، وكي تستمر في النشر وفي إصدار الكتب وبخاصة الكتب الأدبية وتحديدًا الرواية على رغم الوضع الاقتصادي، وعلى رغم غياب السياسات الثقافية في تلك البلدان. وسط هذا الوضع يبحث الناشر عن ترجمة للرواية المنشورة لتوسيع دائرة القراء، وإخراجها من حيّزها المحلي الضيق الذي يزداد محدودية بتضاؤل عدد القراء في العالم العربي.

إذا سلمنا جدلًا أن الكتاب العربي يُنشر بانتظار ترجمته إلى لغات عالمية فهذا أيضًا لا يدعو إلى التفاؤل إذا علمنا أن نسبة الترجمة من العربية إلى اللغات العالمية ضئيلة جدًّا مقارنة بالترجمة من اللغات أخرى. مثالًا على ذلك، وصلت الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية في السنتين الأخيرتين إلى أكثر المستويات هبوطًا بحيث لا تتجاوز نسبة ١٪ من إجمالي الترجمات إلى اللغة الفرنسية، مع العلم أن الترجمات من اللغات العالمية (أميركية إنجليزية أوربية ولغات أخرى) تصل إلى حوالي ٩٠٠ عنوان كل عام. هنا فقط أتحدّث عن الترجمة إلى الفرنسية والتي يقوم بدعمها سنويًّا المركز الوطني للكتاب عبر تقديم مساعدات مالية لدور النشر الفرنسية لتغطية كلفة الترجمة. في دراسة حديثة أظهرت أن الترجمة من العربية إلى الفرنسية تحظى بمساعدات لا تتعدى ال ٢٪ من قيمة المساعدات التي يقدمها المركز المذكور للترجمة من اللغات الأخرى. هذا يعني أن عدد طلبات المنح المقدمة من دور النشر لترجمة كتاب من اللغة العربية قد تضاءل. تبقى الترجمة العربية إلى الفرنسية هامشية جدًّا، إذ تكاد تصل ترجمات أربع أو خمس روايات عربية إلى الفرنسية كل عام.

لكن هل اللغات الأخرى لها الوضع نفسه مع الترجمة؟ بالطبع لا. ما زال الأدب الأميركي في صدارة الأعمال التي تترجم إلى الفرنسية تليه ترجمات أميركا اللاتينية والإسبانية وبعض الترجمات من أوربا الشرقية. تأتي اللغة العربية - ويا للأسف - في درجة متأخرة بين حوالي ٣٠ ترجمة من ٣٠ لغة تقريبًا بينما تتم سنويًّا ترجمة مئات العناوين الأميركية والإنجليزية إلى الفرنسية.

تراجع الفضول المعرفي

لا بد أن نسأل هنا عن تراجع الفضول المعرفي الذي كان يدفع بالعالم الغربي إلى قراءة الأدب العربي. الفضول الذي كان يرى في أدبنا وثيقة اجتماعية تساعد القارئ الغربي على فهم واقعنا الاجتماعي. لقد ضعف الفضول إن لم يغب بالإجمال، إذ بات القارئ الغربي يفتقد الرغبة في فهم مجتمعاتنا المستعصية لأسباب عدة. نستثني من ذلك المستشرقين والأكاديميين الغربيين الذين ما زالوا يدرسون أدبنا ويكتبون عنه أبحاثًا لا يقرأها سوى النخبة المتخصّصة. قد يكون طغيان الفكر الشمولي التعميمي لدى العالم الغربي إلى جانب صعود اليمين السياسي سببًا من الأسباب، بحيث إن الكاتب العربي يعلم أن نصه سيمر بين يدي الرقابة وبالتالي يغدو ملزمًا برقابة ذاتية

> **لا بد أن نسأل هنا عن تراجع الفضول المعرفي الذي كان يدفع بالعالم الغربي إلى قراءة الأدب العربي**

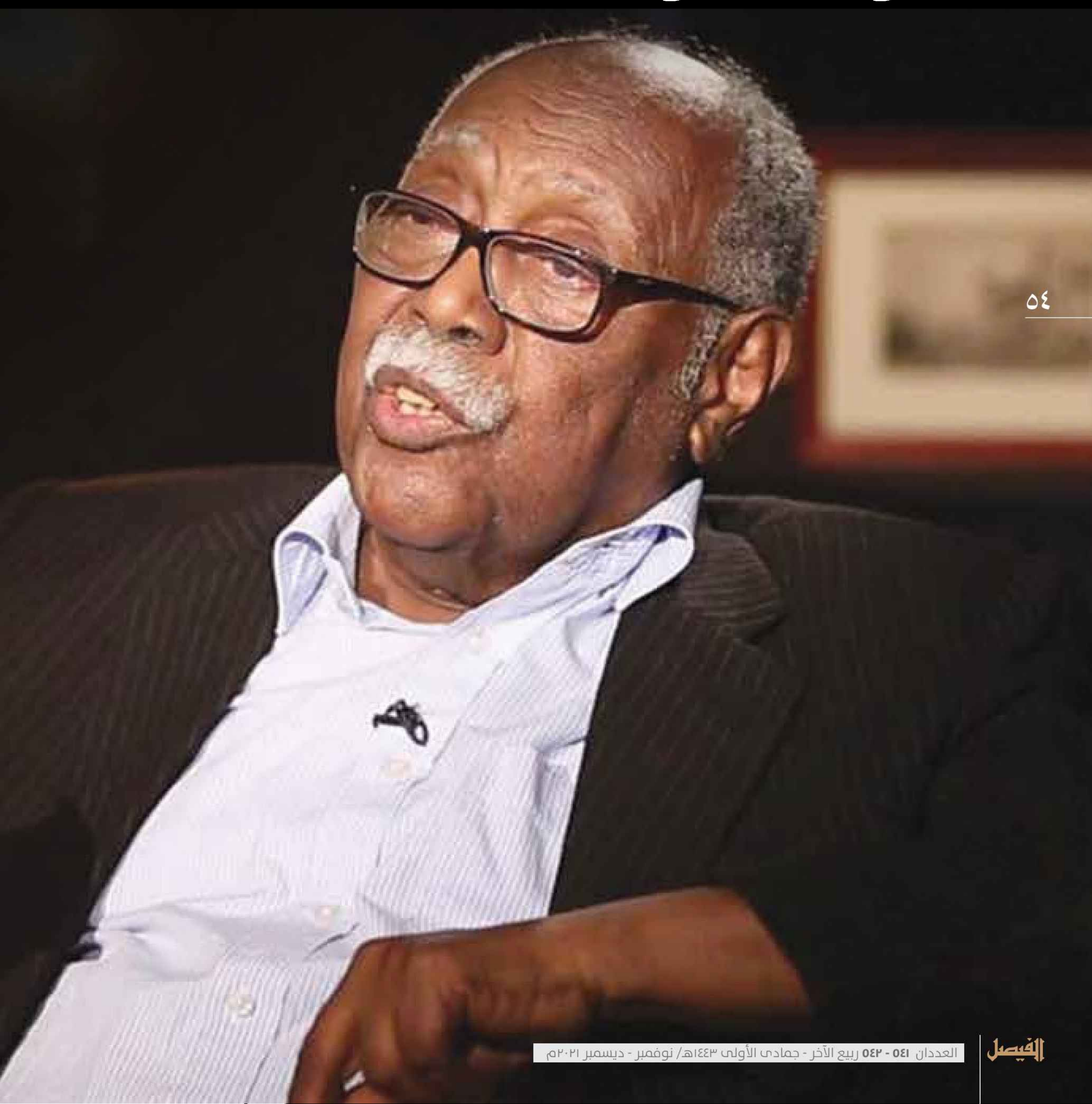
ليحمي كتابه من مصادرة السلطات له. إننا في زمن المقاربة الثقافية الواحدة والمسطحة لسياسيي العالم العربي وصعود التزمت الديني. أمور لا شك أوصلت الاهتمام بالثقافة وتشجيع الأدب والقراءة في المدارس والمجتمع إلى مستويات متدنية. ما يجري في عالمنا يشبه كرة الثلج، غياب السياسات، والتشدّد الديني، والرقابة، وعدم رصد موازنة للنشاط الثقافي والأدبي، وغياب السياسات التعليمية لتشجيع القراءة ولدعم الكاتب وحماية حرية الرأي. كلها عوامل سياسية كارثية أوصلتنا إلى ما نحن عليه حاليًّا.

يبقى ولحسن الحظ عدد من الأدباء العرب الذين وجدت أعمالهم طريقها إلى الترجمة وصارت معروفة لدى القرّاء الغربيين. بنى بعضهم بفعل الزمن علاقات مهنية جيدة مع دور نشر غربية وما زالت كتبهم تُترجم وتُقرأ. إلا أن أغلبية الأدباء وبخاصة أدباء الألفية الثالثة لا تجد كتبهم في الغالب طريقها إلى دور النشر العالمية وبالتالي تبقى في حيز اللغة العربية فقط. لا بد أن نذكر أن الجوائز العربية قد ساهمت في نشر الرواية العربية وفي ترجمتها خاصة إلى الإنجليزية بفضل التعاون بين دور نشر إنجليزية وإدارة الجوائز العربية. لكن وصلني من أكثر من كاتب عربي حازت روايتهم على جائزة ووقّعوا عقد ترجمة مع دور النشر الغربية المتعاونة مع القيّمين على الجوائز، إلا أنهم لم يروا كتبهم مترجمة، ولم يصلهم أيّ مقال عن الترجمة في الصحافة الغربية.

لا شك أن الجوائز العربية التي تُمنح سنويًّا للأدباء الفائزين تقدم لأعمالهم فرصة للترجمة دون أن يكون هناك أي معلومات دقيقة حول نسبة بيع أو نسبة قراءة أعمالهم التي ترجمت.

آن أوان الإجابة عن أسئلة تتعلّق بالكتابة المرتبطة بحرية التعبير كشرط أساس لها، وأن نعمل على وضع سياسات تعليمية تحمي الكتابة، وتشجع الشباب على العودة إلى القراءة وبخاصة قراءة الأدب الذي هو مرآة حقيقية لواقعنا الإنساني، وحافز أساس لتطوير هذا الواقع.

حيدر إبراهيم: دور المجتمع المدني في عملية التغيير مشروط بحداثة القوى المكونة له

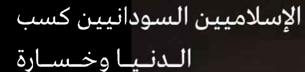


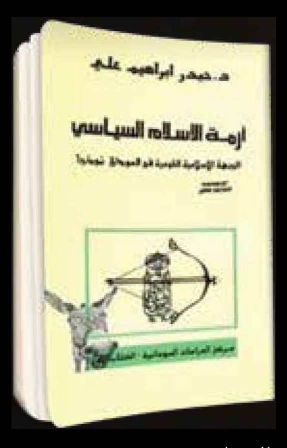
حاوره **السيد حسين** صحافي مصري

الحديث مع الدكتور حيدر إبراهيم علي، أحد أبرز المفكرين السودانيين والعرب، يحتاج إلى قراءة متأنية لمشروعه الفكري المتنوع في المجالات، السياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية. جزء كبير من مشروعه الفكري خصصه لنقد الإسلام السياسي، والمسألة الجوهرية في كل كتاباته هي الاهتمام بقضايا علم الاجتماع الديني. في حواره مع «الفيصل» يعبر الدكتور حيدر عن تفاؤله بمستقبل السودان، بعد ثورة ديسمبر ٢٠١٨م، معللًا ذلك باختلاف مسار الثورة السودانية عن نظيراتها العربية. ويذكّر بالمكتسبات التي نالتها المرأة في المدة القصيرة من عمر الثورة، أما عن أسباب الإخفاق فيعزوها للمتسلقين والانتهازيين من رجال النظام السابق، وإلى الفراغ الطبيعي الذي يعقب سقوط الأنظمة المستبدة.

كما يتحدث عن أجندات الإخوان المسلمين ومحاولاتهم المستميتة للبقاء، ويخلص إلى أن لا مستقبل لهم في السودان؛ لأن الشعب السوداني عزلهم اجتماعيًّا، وأن فشل مشروعهم في السودان هو هزيمة لمشروع الإسلام السياسي كله. وعن رؤيته للحل في أزمة سد النهضة يقول: إن الوضع لن يذهب أبعد مما هو عليه اليوم وسينتهي النزاع بالحوار، كما يتحدث عن العقل العربي وأسباب فشل مشروع النهضة العربية، وعن مستقبل الديمقراطية في العالم العربي.

أسس الدكتور حيدر إبراهيم مركز الدراسات السودانية في القاهرة. وألف العديد من الكتب والمقالات. وكانت السلطات السودانية منعت معظم مقالاته، كما منعت بعض كتبه من التداول في السودان، ومن أبرزها: «أزمنة الريح والقلق والحرية. سيرة ذاتية»، و«سقوط المشروع الحضاري»، و«أزمة الإسلام السياسي- الجبهة القومية في السودان نموذجًا»، و«الأمنوقراطية وتجدد الاستبداد في السودان»، وكتاب «مراجعات الإسلاميين السودانيين كسب الدنيا وخسارة الدين».





إلى نص الحوار:

● كيف ترى السودان في الوقت الحالي والأجواء التي يعيشها بعد ثورة ديسمبر ٢٠١٨م؟

■ أنا متفائل بالأوضاع الحالية في السودان، وهذا التفاؤل ليس عابرًا أو مجانيًّا؛ لأن الثورة التي حدثت في السودان ذات طابع مختلف عن باقي الثورات التي قامت في بعض الدول العربية لأنها كانت ثورة شبابية، والأحزاب السودانية التقليدية الموجودة في السودان لم تتمكن من احتوائها، وأيضًا لدى هؤلاء الشباب فكرة أن الثورة مستمرة حتى تحقيق أهدافها، ومن ثَمّ فإن فكرة الانتكاسة لهذه الثورة ليست سهلة على الرغم من وجود أزمات. ولم يكن لأحد أن يتصور أن نظامًا فاشيًّا حكم السودان مدة ثلاثين عامًا لا يخلف وراءه عددًا كبيرًا من المشكلات والأزمات في المجالات المختلفة كافة. وأرى أن بعض هذه الأزمات مفتعلة، والمشكلة أن الإسلامويين في السودان استغلوا مسألة الحرية بصورة واضحة جدًّا

وبشكل كبير. ودائمًا أقول للثوار: إنهم ديمقراطيون لأنهم لم يفعلوا مثلما تم في بعض الدول العربية الأخرى من محاكمات للإخوان المسلمين، وما صاحبها من انتهاكات واضحة في مجال حقوق الإنسان.

والآن بعض هؤلاء وجماعة الإخوان يستغلون أجواء الحرية في السودان، ويظنون أنهم يمتلكون الحقيقة المطلقة، وأنهم معصومون من الخطأ. قرأت البيان الأخير لمجلس الشورى الخاص بهم في السودان، الذي قالوا فيه: «إننا نعتز بتجربتنا» في السودان، وهي تجربة لا يعتز بها أحد. ورددتُ عليهم بمقال في جريدة «الديمقراطي» نُشر مؤخرًا وفحواه أن هذا استفزاز للشعب السوداني؛ لأنهم لو كان لديهم مفكرون لاعتذروا للشعب السوداني، وجاؤوا ببرامج جديدة للنهوض بالبلاد ودفع العملية الديمقراطية إلى الأمام. ولكنهم متعصبون وفاشيون ولا يبحثون سوى عن مصالحهم، ولذلك رفعت شعار «لا حرية لأعداء الحرية»، ويجب التعامل معهم بالأسلوب نفسه. الوضع في السودان متوتر وصعب، لكن الأوضاع لن تعود إلى الوراء مرة ثانية، والإخوان المسلمون في السودان لن يكونوا في حاجة لعزل سياسي؛ لأن الشعب السوداني عزلهم اجتماعيًّا وذلك بعد ظهور فسادهم للناس في أثناء مدة حكمهم.

● بعد الإطاحة بالنظام قلت: إن «ما حدث في السودان في ديسمبر ٢٠١٨م، هو ثورة سياسية واجتماعية وفكرية، أطاحت- في الشق السياسي منها- بالدكتاتورية، وفتحت الباب لاستعادة الديمقراطية والحريات في كل المجالات، وأفسحت المجال في الشق الاجتماعي لقوى الشباب والمرأة لتتصدر المشهد»، هل ترى بعد ثلاث سنوات من الإطاحة بالنظام أن الأهداف تحققت؟

■ بالطبع ثلاث سنوات قليلة جدًّا للحكم على نجاح الثورة، لكن المؤشرات تبرز أن المرأة والشباب موجودون في الحياة العامة بشكل معقول، وأصبح للمرأة وجود واضح في الحياة العامة، وهي مكون أساسي في العديد من مؤسسات المجتمع المدني، وفي مجال الإبداع وفي أشكال الكتابة المختلفة، وفي الفنون التشكيلية ظهر العديد منهن. ومع انطلاق الثورة انفتح الباب وظهرت إبداعات كثيرة جدًّا،



وستظهر فيها قدرات كبيرة للمرأة السودانية، أما الشباب فيحتاج إلى عملية تثقيف عميقة، ولأنهم حركيون فإن فكرهم يحتاج لتطور كبير، وأنا عندي أمل كبير جدًّا في هؤلاء الشباب؛ لأن لديهم حب استطلاع وحب تعلم أشياء جديدة.

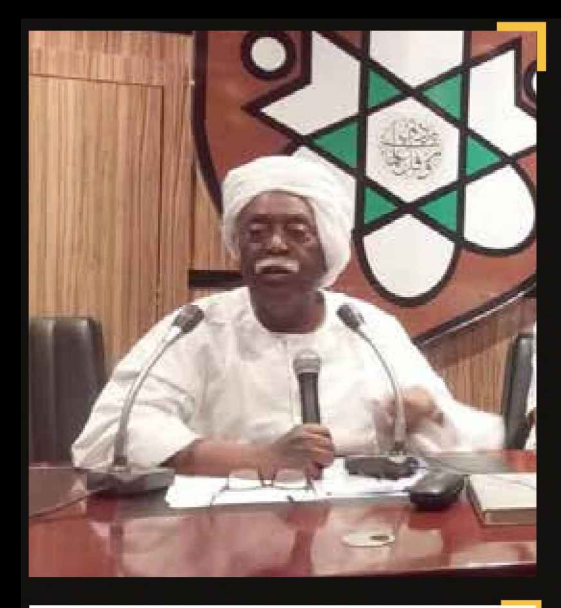
حاضر ومستقبل الإخوان المسلمين

• بدأتَ أحد مقالاتك مؤخرًا بـ«يشعر المرء بعميق الأسى والشفقة على ثورة ديسمبر المجيدة حين يراها تتعثر يوميًّا في مسيرتها، بسبب تردد وحذر سلطتها التي كان يفترض فيها المبادرة والجرأة والشجاعة في اتخاذ القرارات الواثقة الرادعة». هل ما زلت تشعر بهذه المرارة وهذا الأسى حتى الآن؟

▪ لنعلم أن المرحلة الانتقالية شهدت مشكلة وهي ظهور عدد كبير من الانتهازيين والمتسلقين؛ لوجود بعض الفراغ السياسي. فعندما سقط النظام القديم لم تتكون بعده معالم النظام الجديد، لذلك نجد فراغًا، ومن هنا ظهر انتهازيون ومتسلقون تولوا مناصب وهم من جذور السلطة في النظام السابق وليسوا ثوريين، لكن استغلوا الجو العام في البلاد وركبوا موجة الثورة، ولم يدخلوا في معارك حقيقية مع النظام البائد. ويوجد حاليًّا بعض الوزراء في الحكومة الحالية مثل وزير المالية الحالي الذي له خلفية مع الإخوان المسلمين، وهو إلى الآن يصدر تصريحات ضد الثورة واستقرار البلاد، وقد جاء للحكومة من خلال حركة العدل والمساواة المسلحة، ويستغل وجوده في الحكومة ليعبر عن خلفيته الإسلامية وعلى رأسها جماعة الإخوان المسلمين. وجود مثل هؤلاء الأشخاص في مجلس الوزراء يعطل بعض القرارات التي تصب لصالح البلاد، وأنا أتخوف من مثل هؤلاء. ولكن مع مرور الوقت سيُكشَفون، ولن يستطيعوا الاستمرار كثيرًا.

• دعوتَ إلى مواجهة شاملة مع نظام «الإخوان» البائد في السودان؛ هل تحقق ما دعوتَ إليه على أرض الواقع؟ وماذا تبقى من جماعات الإسلام السياسي وتأثيرها في السودان؟

▪ هم الآن معتمدون على العاطفة الدينية في عموم البلاد، وقد كتبت مقالًا مطولًا في هذا السياق أسميته



كانت حركات الإسلام السياسي ترى السودان قاعدة انطلاق لها

«مسلم وإسلامي وإسلاموي»: فالمسلم هو الإنسان العادي الذي يذهب للمسجد للصلاة ويؤدي الصيام والفرائض كاملة، وهذا المسلم العادي في السودان رافض للإخوان رفضًا كاملًا. أما الإسلاميّ فهو قريب من المسلم العادي في ذهابه للمسجد وأداء الفرائض، ولكن يمكن أن يكون لديه رؤية لتفسير الأشياء من خلال الإسلام، وأيضًا لديه شمولية الإسلام. أما الإسلاموي فينتمي لجماعة الإخوان، وهدفه السلطة، ويتخذ الإسلام وسيلةً للوصول إليها مثل جماعة البشير. لكن هذا الإسلام السياسي ليس لديه أي مستقبل في السودان، ولذلك سيُغيّرون لافتة الإخوان المسلمين، وسيعملون من خلال تيارات إسلامية أخرى مثل: الطرق الصوفية وأحزاب طائفية.

• يرى بعضٌ أن الإسلام السياسي تلقى هزيمة حقيقية في السودان، وهو ما أثر في أنصاره على مستوى المنطقة العربية، فما رأيك؟

▪ نعم، أنصار الإسلام السياسي كانوا يعدون السودان لتكون قاعدة انطلاق للإسلام السياسي، ليس في العالم العربي فقط بل في أفريقيا؛ لذلك أنشؤوا جامعة أفريقيا العالمية وبدؤوا الاشتغال عبر منظمة

الدعوة الإسلامية للعمل في أفريقيا. وكانت حركات الإسلام السياسي في المنطقة كلها، ترى السودان قاعدة انطلاق لها. وحسن الترابي كانت لديه هذه الفكرة وعَدَّ نفسَه قائدًا للإسلام السياسي في العالم الإسلامي، وقبل فكرة إنشاء المؤتمر الوطني الحزبي قام بتنظيم شعبي دُعِيَ له كل الإسلاميين، وكانت لديهم فكرة لعمل تحالف بين الإسلاميين والقوميين العرب، وبدؤوا الاشتغال على هذه المسألة. وفعلًا رأوا أن السودان يمكن أن يكون قاعدة الانطلاق لهم في إفريقيا والعالم العربي؛ لأنه كان هناك تصور يمكن أن يكون صوابًا أو خطأ وهو أن السودانيين وسطيون في العالم العربي أكثر من شعوب أخرى. ومن هنا نؤكد أن إخفاق المشروع في السودان، هو هزيمة لمشروع الإسلام السياسي كله.

واقع المصالحات ومستقبل السلام

• كيف ترى المصالحات التي تمت مؤخرًا مثل حركة تحرير السودان بقيادة عبدالواحد نور على استقرار السودان وانتهاء الحروب القبلية؟

▪ رأيتها في المسارات كافة تأخذ طابعًا قبليًّا، وكان لا بد من البداية أن ترفض، وأن تكون الدعوة إلى سلام قومي، وعلى السلام القومي هذا قبل أي شيء أن يحُلّ أي مظلومية للأقاليم المختلفة، لكن الآن يحدث العكس، فهم يظنون إن عدلوا أوضاع الأقاليم فسوف يعدلون أوضاع البلاد كلها، وبخاصة أننا ليس لدينا مشروع قومي سوداني بمعنى أن كل الأحزاب عندنا طائفية وطرق صوفية وتقسم السودان وغيرها، وهذه الترتيبات القبلية تخيفني، فنحن نحتاج إلى مشروع قومي سوداني حديث بعيدًا من الطرق التقليدية السابقة، ولنعلم أن هناك فرقًا بين الحرب والسلام، وما يحدث الآن سيكون له عواقب، لكن كسلام مجتمعي وسلام تعايش ستكون هناك نقاط ضعف، والدليل على ذلك ما يحدث الآن في دارفور.

• برأيك ما الذي يحتاجه السودان لبناء سياسة خارجية تُخرِج البلاد من العزلة الخارجية والملاحقة، وإلى إقامة علاقات متكافئة مع الجوار والعمق الإفريقي والمجتمع الدولي؟

الديمقراطية ليست صندوق انتخابات وبرلمانًا إنما هي ثقافة وسلوك

▪ لا بد من أن تكون مصلحة السودان واستقراره أولًا، وأيضًا إزالة فكرة المحاور والتكتلات الموجودة، وأن يستفيد السودان من موقعه بشكل أفضل؛ لأنه يمتلك موقعًا إستراتيجيًّا مهمًّا، ومن الممكن أن يكون بوابة لأفريقيا والعالم العربي، ويستفيد من وضع السودان في الإقليم، ودوره القوي إثيوبيا وتشاد والنيجر حتى نيجيريا وليبيا، فلا بد من الاستفادة من دور السودان في الإقليم، والسودان بعيد منذ سنوات من أداء هذا الدور الإقليمي، وأن توضع المصالحة الوطنية على رأس الأولويات، وألا يدخل السودان في تكتلات خارجية، وأن يكون الدور الذي أداه في أيام حركة التحرر الوطني في أفريقيا.

• كيف ترى الأزمة القائمة حاليًّا بين مصر والسودان وإثيوبيا بخصوص سد النهضة الإثيوبي؟ هل ستشهد منطقة حوض النيل حروبًا على المياه في المستقبل من رؤيتك لما يدور الآن بين مصر والسودان وإثيوبيا بخصوص سد النهضة؟

▪ لا، وأؤكد أنهم سيعودون للتفاوض مرة أخرى، ومن خلال التفاوض ستحل كل الأضرار بين الأطراف الثلاثة. وبحسب الخبراء فإن الأضرار ستحل قبل الانتهاء من بناء السد عبر التفاوض، وإن عملية التصعيد بين الأطراف الثلاثة أظنها خطابًا داخليًّا لشغل الرأي العام بها والهروب بهذه المشكلات إلى الأمام. ونرى ما حدث في موضوع الفشقة على الحدود بين السودان وإثيوبيا، فالمزارعون الإثيوبيون منذ ٢٦ عامًا يزرعون الأراضي السودانية، وفجأة اكتشف السودان الموضوع. أما مصر ومهما كانت قوة إثيوبيا فلن تستطيع أن تؤثر في نصيب مصر من المياه، وهذا أمر مستحيل حتى لو حلت دولة عظمى في محل دولة إثيوبيا الآن.

وما قاله آبي أحمد رئيس وزراء إثيوبيا مؤخرًا من أنه سيقوم ببناء ١٠٠ سد على النيل، كلام للاستهلاك الإعلامي لا أكثر.

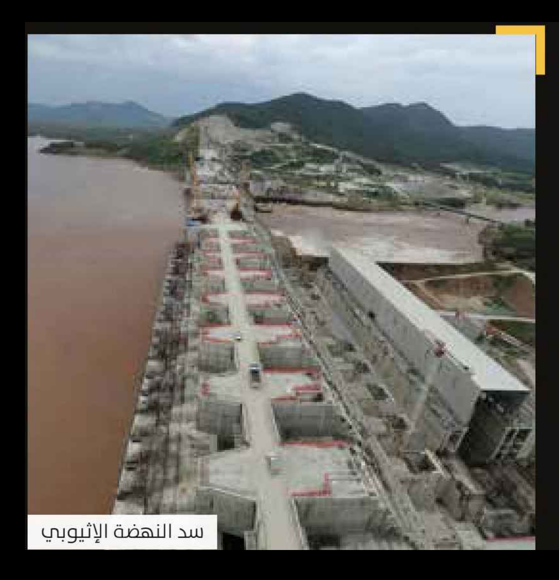
• إن جاء ذكر الانفصال ومشروع قرنق الوحدوي في جنوب السودان، لا بد أن يبرز سؤال، إن كان هذا المشروع الوحدوي نابعًا من اعتقاد فكري، لِمَ لَمْ يتمكن قرنق من توريث هذه الفكرة للأقرباء منه؟ فبعد وفاته لم يظهر من تبنى الفكرة بنهجه وطريقته وحدثت الكثير من الصراعات؟

▪ قرنق تحدث عن السودان الجديد، ومشكلته أنه كان لديه كاريزما كبيرة مثل كثير من الزعماء. وسلفا كير في زمن قرنق لم يكن له أي وجود ولم يسمع به أحد؛ لذلك لم يستمر في مشروع قرنق والسودان الجديد. أضف إلى ذلك تأثر قرنق بمشروع شرق أفريقيا الاشتراكية، وموضوع الاشتراكية الأفريقية بالنسبة لسلفا كير وجماعته لا وجود له. حتى فكريًّا لم يكونوا في مستوى معارضة قرنق، ومن هنا مات المشروع مع قرنق.

مستقبل العالم العربي

• يرى بعضٌ أن واقع العالم العربي بعد الربيع العربي يكتنفه الغموض، فكيف تتأمل هذا الواقع؟

▪ في غياب قيمة عليا لمسألة الحرية والحريات عمومًا لا تتحدث لي عن مستقبل العالم العربي. العرب يخافون من حرية التعبير؛ لذلك يلجؤون للتكفير ولكل الوسائل التي تجعل من مسألة التفكير الحر غير وارد. العالم العربي يحتاج لرؤية فيها جانب كبير من العقلانية والعلمية. والعقلانية والعلمية مقسومتان على أشياء تفسر من خلال طبيعتهما وليس من خارج المنهج. ولذلك غياب العقلانية في العالم العربي يجعل تحليل الأشياء غير ممكن. وعندما كنت أشاهد في التلفاز النائب الأردني الذي فصل من البرلمان، وجدت تصرفًا غريبًا جدًّا تجاه نائب جاء باختيار الشعب، فكيف يعطى الحق لنائب برلماني فصل نائب برلمانيّ مثله؟! الديمقراطية مسألة شكلية أكثر منها جوهرية. في السابق كانوا يقولون: إن الأمية هي العائق،


سد النهضة الإثيوبي

ولكنها انحسرت بشكل كبير في العالم حاليًّا. إلا أنه بعد التعليم والدراسة وقراءة الكتب وازدياد عدد الخريجين والمتعلمين وعدد الشهادات العليا، ظل العقل محافظًا، وظل العقل غير عقلاني كما هو.

• كانت الحركة الديمقراطية والحقوقية العربية، تحلم بتغيير كبير يعيد الوطن العربي إلى سكة التاريخ، فكيف ترى هذا الحلم بعد كل هذه السنوات؟

▪ لديّ تحفظ كبير على الديمقراطيين العرب كلهم، وبخاصة في مجال حقوق الإنسان. بمعنى أن «الديمقراطي» العربي لا يمارس الديمقراطية في نفسه ولا مع أسرته. لا بد أن نكون ديمقراطيين أولًا؛ لأنه لا ديمقراطية من دون ديمقراطيين.

• أنت من دعاة اللاعنف والتسامح في العالم العربي، لكن هذا العالم فيما يبدو عصيّ على حال اللاعنف، فهو اليوم من أكثر مناطق العالم عنفًا؛ ما تفسيرك لهذه الحالة؟

▪ العنف لي دليل ضعف وليس دليل قوة، ومن يمارس العنف ضعيف. بالنضال السلمي استطاع غاندي فعل الكثير، والعقل السلمي يحتاج لفكر قوي لهزيمة أفكار الآخرين. ومن يلجأ للعنف دائمًا هو عاجز عن تقديم أي شيء.

• كنتم منحازين غالبًا لمشروعات دمقرطة الأنظمة في الوطن العربي، لكن بعض تجارب التحول الديمقراطي من بغداد إلى تونس لم تجلب للناس سوى الفساد والطائفية وعدم الاستقرار، حتى عاد أغلبهم يترحم على ما سُمّيَ زمن الطغاة، فهل ترون مخرجًا لهذا المأزق؟

■ لنعلم أن الديمقراطية ليست صندوق انتخابات وبرلمانًا، ولكن الديمقراطية ثقافة وسلوك ونمط حياة، وليس كل بلد به برلمان منتخب به ديمقراطية.

• هل ترى أن مسألة الاجتهاد في المؤسسات الجامعية مواكبة لفتوحات ومناهج العلوم الإنسانية والاجتماعية المعاصرة؟ وهل توظيف مثل هذه المناهج في دراسة النصوص الدينية كفيل بالعملية الإصلاحية أم إن الأمر يتجاوز مجرد أزمة مناهج وآليات قراءة؟

■ في الحقيقة أخشى دائمًا من معارك الدين مع الدين. كثير من محاولات التجديد والإصلاح الديني أخفقت منذ محمد عبده والأفغاني. ومن هنا يجب أن نسأل: لماذا استعصى الإصلاح والتجديد في العالم الإسلامي؟ فما يحدث هو نوع من التجديد الفقهي في

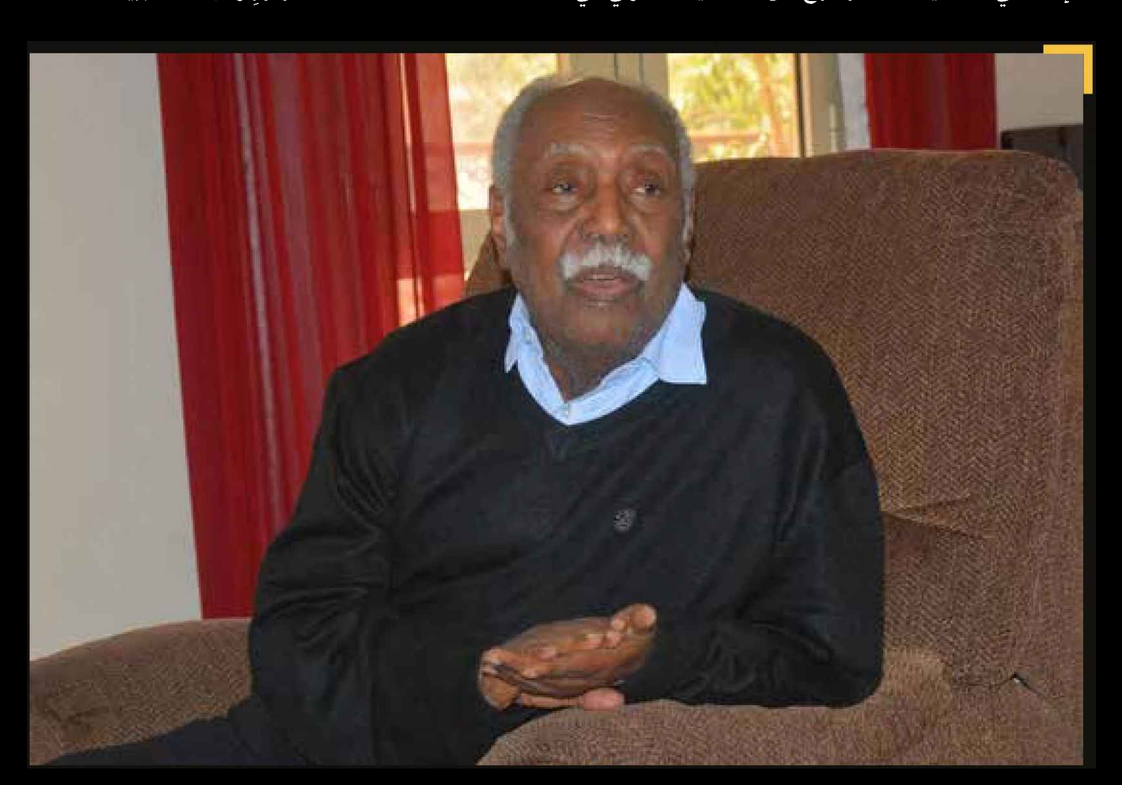
العرب يُصِرّون على أن يكون مستقبلهم خلفهم

النصوص وليس نوعًا من التجديد في الحياة. والعالم دخل في العلوم والتقنية وغيرها، ونحن نظن أن مشكلتنا في النصوص وليس الاشتباك مع النصوص. فلذلك نسأل السؤال معكوسًا: لماذا استعصت كل محاولات الإصلاح والتجديد الديني في العالم الإسلامي؟

• يبدو أن العرب قياسًا بغيرهم من جيرانهم الطبيعيين، يفتقدون إلى مشروع حضاري جامع، يتطلعون من خلاله إلى المستقبل، فلماذا في رأيك عجزت الأمة العربية عن الإجابة عن سؤال التقدم؟

■ لأن العرب يُصِرّون على أن يكون مستقبلهم خلفهم. العرب ماضويون يُصِرّون على أن العصر الذهبي لحضارتهم كان في القرن الحادي عشر مثلًا، وهناك تمجيد غير معقول لإنجازات الأجداد وترديد:

وَرِثْناهُنّ عن آباءِ صِدْقٍ
ونُورِثُها إذا مُتْنا بَنِينَا.

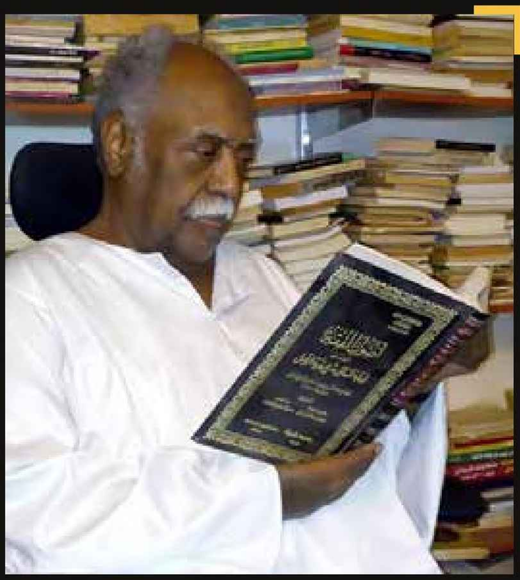



منح د. حيدر جائزة سلطان العويس

مشروع فكري متكامل

• أصدرتَ عددًا مهمًّا من الكتب، منها: «أزمنة الريح والقلق والحرية. سيرة ذاتية»، و«سقوط المشروع الحضاري»، و«أزمة الإسلام السياسي»، و«الجبهة القومية في السودان نموذجًا»، و«الأمنوقراطية وتجدد الاستبداد في السودان»، و«كتاب مراجعات الإسلاميين السودانيين، كسب السلطة وخسارة الدين»... ما السؤال الجوهري الذي تحاول بلورته في هذه الكتب، أو تجتهد في الإجابة عنه؟

▪ الأسئلة الجوهرية التي أحاول بلورتها في كل كتاباتي، هي الاهتمام بقضايا علم الاجتماع الديني. ومن إصداراتي كتاب «مقدمة في علم الاجتماع الديني» وكتاب «سوسيولوجية الفتوى»، ثم «الفتوى والسياسة»، وكتاب «لاهوت التحرير أو الدين والثورة في العالم الثالث»، وكتاب «أنثروبولوجيا الشعر والحجاب»، وصدر لي هذا الشهر كتاب «الإسلام السوداني- دراسة في أنثروبولوجيا التدين الشعبي في السودان». وأصدرت كراسات تحت عنوان: «الثقافة السياسية» حاولت فيها مخاطبة الشباب، ومن العناوين «العلمانية-مفاهيم وقضايا»، ثم «العولمة وجدل الهوية»، وكتاب «التعليم وحقوق الإنسان».



• تؤمنون كما نعرف بدور المجتمع المدني في تغيير الواقع العربي، وترون في «الدولة المدنية» مخرجًا للصراع السياسي والأيديولوجي، فهل من إضاءة؟

▪ دور المجتمع المدني في عملية تغيير المجتمع العربي مشروط بحداثة وديمقراطية القوى المكونة للمجتمع المدني العربي، وألا يكون مجردَ امتدادٍ للعقلية التقليدية أو تكرارٍ لتجربة الأحزاب العربية.

حائز جائزة نوبل للآداب (٢٠٢١) عبدالرزاق قرنح:

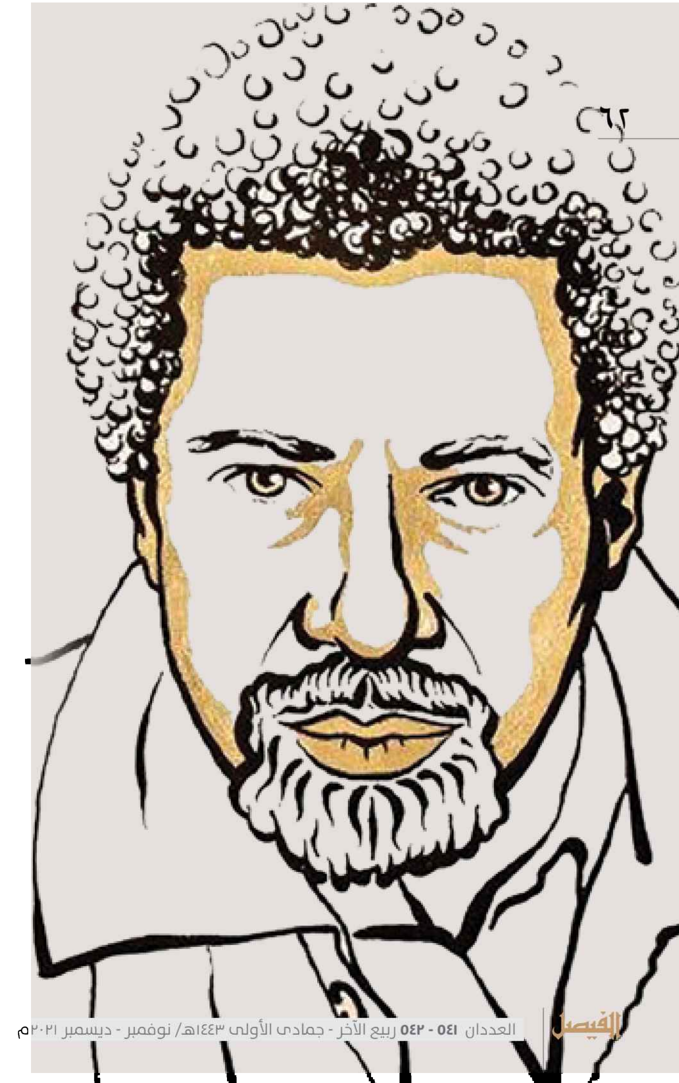
لم أدرك المغزى من استخدام مصطلح «الأدب العالمي»

حاوره: أنوباما موهان وسريا داتا ترجمة: عبدالفتاح عادل مترجم وأكاديمي مصري

يعمل الحائز جائزة نوبل لهذا العام ٢٠٢١م عبدالرزاق قرنح، الكاتب التنزاني الشهير، المولود بإقليم زنجبار، والمقيم حاليًا في بريطانيا، أستاذًا متفرغًا للأدب الإنجليزي وأدب ما بعد الاستعمار بجامعة كنت. وله كتابان جمعا كتاباته عن الأدب في القارة الأفريقية، وله العديد من المقالات حول أدباء ما بعد الاستعمار مثل نايبول، ورشدي، وويكوم؛ كما عمل محررًا لمجموعة المقالات المنشورة بكتاب كامبردج «المرشد إلى أعمال سلمان رشدي» (٢٠٠٧م).

وفي الجانب الإبداعي، يعد قرنح من الكتاب غزيري الإنتاج؛ نُشرت روايته الأولى، «ذكرى الرحيل» في ١٩٨٧م؛ وصنفت روايته الرابعة، «الجنة» (١٩٩٤م)، ضمن القائمة المختصرة لجائزتي «البوكر» و«ويتبريد»؛ كما دخلت روايته «بجوار البحر» (٢٠٠١م) للقائمة الطويلة للبوكر والقائمة المختصرة لجائزة جريدة «لوس أنجليس تايمز». ومن أحدث كتاباته «قلب الحصى» (٢٠١٧م). وبعد هذه المقابلة: أصدر رواية «الحياة بعد الموت» (٢٠٢٠م). في هذا الحوار مناقشة لأعمال قرنح في ضوء الحديث عن كتابات مناطق المحيط، إذ إنها تقدم العديد من الإضاءات، والمحددات، والإمكانيات لدراسات ما بعد الاستعمار ومنطلقاتها في القرن الواحد والعشرين. كما تركز المقابلة على اهتمامات قرنح في أعماله بطالبي اللجوء، والمهاجرين، والمشردين، والرحل، في وقت تشهد فيه أوربا اضطرابات سياسية ضخمة لها ارتداداتها العديدة في هذا الجانب؛ إذ تصور هذه الأعمال فضاءات وثقافات قد تبدو أن أوربا بمنأى عنها، ولكنها في واقع الأمر على ارتباط شديد بتطور أوربا عبر الزمن في التاريخ والتجارة والاتصال الثقافي.

إلى نص الحوار:



الرحيل خيار أم أمر واقع؟

• **تتناول العديد من رواياتك طالبي اللجوء، وهو ما ظهر بوضوح في مشهد الهجرة في رواية «بجوار**

البحر»، بينما تقدم رواية «الهجر» معالجة أكثر رقة لهذا الموضوع عندما يقدم أمين النصح لأخيه راشد بألا يدع مشاعر الحزن والحنين للوطن تطوقه وتثقل كاهله في غربته. فكيف إذًا بوسعك أن تطرح تطلعات ما بعد الاستعمار أمرًا واقعًا، وليست خيارًا، على رغم أن الهجرة قد لا تكون دائمًا الحل الوحيد؟ وكيف يرتبط هذا بفلسفتك عن الهجرة في ظل نظام عالمي غير متكافئ؟

■ رواية «بجوار البحر» هي بالفعل عن اللجوء من عدة زوايا كما تبدو لمختلف شخصياتها: صالح عمر، ولطيف، وجان، وإليكي، وذلك في العديد من المواقف التي ترسمها الأحداث. أما رواية «الهجر» فهي عن الخيارات التي يُقدم عليها البشر، أو التي تبدو كأنها خيارات لهم، ولا أعتبرها تتناول اللجوء تعبيرًا عن الإحباط في وقت الأزمات؛ فالبطل راشد يقرر الرحيل، بل يتوق إليه، ليدرك لاحقًا قيمة ما تنازل عنه وخسره، في حين اختار أمين لنفسه دور المخلص لعقيدته وبالتالي لا يمكنه الرحيل، ونصيحته لراشد بالتماسك هو جزء من دوره الذي اختاره كرجل عقيدة، علاوة، بالطبع، على شعوره بواجبه نحو أخيه عند الحاجة. فالروايتان تعبران عن آثار الاستعمار، وهو ما أعتقد أنه المقصود بقولك «النظام العالمي غير المتكافئ»، ولكن هما أيضًا تعبيران عن كيف يحافظ هؤلاء الناس على أنفسهم وطرق معايشهم برغم ما يجلبه الاستعمار من اضطرابات في حياتهم.

• هل يقلقك أن تطلق على رواياتك وصف «روايات مناطق المحيط» وليس «روايات عالمية»؟ وهل نطاق العالمية يمنعها أن تحمل سمات هذه المناطق؟

■ ما أفهمه من قولك «روايات مناطق المحيط» هي الإشارة إلى الروابط بين الثقافات السواحيلية التي تكثر الإشارة إليها في كتاباتي، ولا أجزم إذا كان بالإمكان أن نعتبره صنفًا أو شكلًا أدبيًّا مستقلًّا، فهو يصلح فقط أن يكون وصفًا تنظيميًّا، وهنا ينطبق فقط عندما يكون قصد السرد هو كشف تلك الروابط، بمعنى أن السرد هنا هو نقطة الثقل المحددة، وليس الثقافة أو المكان. وإذا انتقلنا إلى تعبير «الأدب العالمي» فهناك شعور يتملكني أنه مجرد محاولة من الدراسات الأكاديمية للأدب المقارن للفكاك من التقاليد الأوروبية؛ نعم أدرك أن بعضًا يتمسك بفكرة «أدب عالمي من دول الجنوب»، وأتفهم دوافعهم لتأكيد أحقية مثل هذا النوع من الكتابة، ولكني لا أدرك المغزى من استخدام مصطلح «الأدب العالمي».

• هل تتفق مع الزعم أن رواياتك تخلو من «الانفراجة المرحة» أو حتى لحظات قليلة من السعادة والانبساط التي لا تعكر صفوها نذر اليأس أو الوحدة القاتلة؟ هل يمكن اعتبار تلك «الكآبة» أسلوبًا تتعمده وتوظفه في كتاباتك الروائية؟

■ بداية، لا أتفق مع من يزعم أن رواياتي لا يوجد بها ما أسميتِه «الانفراجة المرحة»، فقد يكون لديهم فهم مختلف عني في مفهوم المرح، فلا يلزم أن يظهر المرح في الأحداث فقط، ولكن في اللغة أيضًا؛ أما عن الألم والوحدة، فهي بالنسبة لي طبيعة الوجود الإنساني.

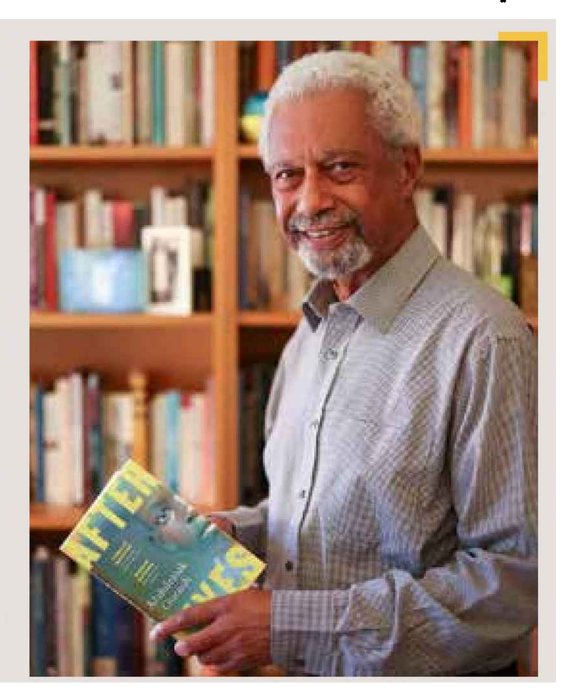
• في رواية «قلب الحصى» ينزوي دور البحر إلى خلفية الأحداث لإتاحة فرصة أكبر للعائلة بماضيها وعلاقاتها، فتسيطر علاقة سالم بأبيه مسعود على توجه الرواية، كما أن عودة سالم السريعة تبدو خيارًا لم تتحه لباقي شخصيات أعمالك، فكيف ترتبط الأسرة بماضيها مع المحيط بماضيه، وهما محوران رئيسان على مدار أعمالك الروائية؟

■ عاد سالم لينخرط مجددًا مع أبيه، لكن هذا الخيار كان متاحًا أيضًا لكل من كتبت عنهم، فالراوي في رواية «الإعجاب بالصمت» يعود أيضًا؛ وكذلك راشد يفكر بالعودة قرب نهاية رواية «الهجر»، فمدار الأمر هو تلك اللحظة التي يقررون فيها الرحيل، فهي تمثل تصدعًا في حياتهم قد يصعب العدول عنها لاحقًا. أما في حالة طالبي اللجوء فخيار العودة ليس له مجال لاعتبارات قضائية، أو خوفًا مما قد يصيبهم من ضرر أو يلحق بهم من عنف عند العودة. لذا فرواية «قلب الحصى» تتناول السلطة ومدى الضرر الذي تلحقه بالعلاقات الإنسانية في تحققها وامتدادها.

ملاحقة الماضي وتنقيحه

• دائمًا ما تذكرني كتاباتك بكونراد الذي تكاد لا ترى في أعماله إلا حكاية واحدة تتكرر هنا وهناك، يشحذها مرة ويعدلها أخرى، إنها قصة رجل يطارده ماضيه ويحاول أن يهرب منه، ولكن بلا جدوى. لذا نجد الحبكة عنده مجرد أمرًا عارضًا، فقارئه ينشغل بمعرفة كيف ولماذا حدث ما حدث، وليس ما حدث. بالمثل تشعرني رواياتك أن هناك «حكاية مسيطرة» تحرص دائمًا على إعادة تقديمها، مع التعديل والضبط والهيكلة، حتى تصل إلى تقديم ما يدور بخلدك. هل تقبل بهذا التوصيف؟ وكيف تفسر تطور الاهتمام السردي في رواياتك؟

■ بداية لا يمكنني الجزم إن كانت هناك ما تُسمينه «حكاية مسيطرة» أقدمها بشكل مختلف في كل مرة، فما أنا على يقين منه أن هناك عدة حكايات، منها ما أشرت إليه سابقًا بخيارات الرحيل والبقاء، وكتبت مرارًا وتكرارًا عن هذا، كما كتبت عن تجربة بدء الحياة في أوربا بعد الوصول؛ نعم، هناك اهتمام سردي فيما أكتب عنه- مثل الانتماء، والتصدع، والتفكك- وهو، كما ترين، أكثر من اهتمام واحد، وكل واحدة منها تحوي العديد من القضايا التي تتعلق بالفقد والألم والالتئام؛ فهي تمثل لي المورد الذي يمد الإنسان بما يمكنه من خوض تلك التجارب.



• في كتاباتك غير الروائية، أشرت إلى الطريق المعقد الذي قادك إلى الكتابة؛ فعلى سبيل المثال، في مقالتك «الكتابة والمكان» (٢٠٠٨م) ذكرت أنك «وقعت في الكتابة دون أن تخطط لذلك»، كما أشرت إلى مدة وصولك إلى إنجلترا وكيف بدأت تكتب بدافع التناقض الذي شعرت به بين ذاكرة حية ومتقدة بما كان في زنجبار، وواقع سنواتك الأولى في هذا البلد الذي وصفته بأنه «وجود بلا قيمة». ثم تعود في مقال بعنوان «تعلم القراءة» (٢٠١٥م) لتذكر أن المؤثرات الثقافية المتناقضة في طفولتك في أثناء إقامتك في ماليندي في كينيا هي ما شكلت منظورك الثقافي العام الذي مكنك من الإبحار وسط متناقضاته وتعقيداته، وهو ما يعني أنك كنت قد بدأت فعل الكتابة قبل أن تصبح كاتبًا. فهل ما تزال على فكرتك الأولى عن مشوارك في التأليف، أم قد طرأ عليها تعديل بعد سنوات من التأمل؟ كما نود أن نعرف إن كان لهذه الرحلة المعقدة تداعياتها في رحلات شخصيات أعمالك؟

■ لا، على الإطلاق، لم ينتج عن التأمل فيها أي تعديل، ما زلت أعتقد أن هذا هو الوصف الملائم لما أسميتِه «رحلتي نحو التأليف»، وربما قد أعترض على هذا التسمية، وأفضل عنه التعبير «الوصول إلى الكتابة». فأنا أكتب عن تجارب معقدة في رحلات الحياة لإظهار شبكة الترابط المتداخلة بين خبرات الحياة، وحياة الأفراد، والثقافات.

• الآن لنتحدث عن واحدة من أحدث أعمالك، «قلب الحصى»، فقد وضعت عبارة افتتاحية مقتبسًا عن أبي سعيد بن عيسى الخراز (القرن الثالث الهجري) قوله: «أولُ المحبة تذكر النِعم» (كتاب الصدق). لماذا اخترتها مفتتحًا لروايتك؟ وهل من رابط بينها وبين مسرحية شكسبير «صاعٌ بصاع»؟ وما الذي أوحى لك بهذا العنوان؟ وأخيرًا، كيف تصور التآلف في كتاباتك؟

■ هذا المفتتح يأخذ دلالته الواضحة عند وضعه في بداية رواية تتناول الذكريات، وتدور فكرتها المحورية حولها؛ ولعل ما شد انتباهي في العبارة هو الإبهام في التوجيه الذي تحمله، ولذا فالشرح يقلل من وضوح معناه أكثر مما يفسره. وبالمثل، تحمل مسرحية «صاعٌ بصاع»

إبهامًا مشابهًا إلى حد ما، لكنها تتناول أمرًا مختلفًا، وهو إساءة استخدام حديث الاستقامة بتوجيهه فقط لإرضاء الذات؛ وهي بهذا تقف على النقيض من الموعظة الصوفية، وهو الجانب الآخر الذي تطرحه الرواية للعملة نفسها. أما التآلف، فأنا أصوره في رواياتي كما يبدو على طبيعته، عملية مستمرة من الارتباط والتفاوض.

• هل تقوم ببحث تاريخي عند الكتابة مثلًا عن حدث في رواياتك مثل ثورة زنجبار وما تلاها من أحداث؟ أم تعتمد على الذاكرة، أو هو استشعار فقط لأحداث الماضي؟ وعليه، هل تُعد رواياتك انطباعات أكثر منها وصفًا واقعيًّا للحياة في شرق أفريقيا؟

■ تغطي رواياتي خلفية تاريخية هي دائمًا شغلي الشاغل، لذا فهي دائمًا محط بحثي؛ نعم، أحتاج أحيانًا للاطلاع على تفاصيل معينة، لكنني في المجمل أكتب عما أعرفه ويشغل ذهني. لذا لا أرى داعيًا لوضع الانطباعات والتصوير الواقعي كطرفي نقيض ليبدوا عمليتين متنافرتين؛ الرواية- كما أرها- تشبكهما بطريقة لا يمكن فصلهما.

• أخيرًا، بالنظر إلى ما تمتاز به أعمالك من حيوية السواحل والمناطق التي تعبر عنها، كيف ترى تلك الأعمال بجوار كتاباتك الأكاديمية في دراسات ما بعد الاستعمار؟ وكيف يتقاطع أو يتصادم الإبداعي مع الأكاديمي في كاتباتك؟ فكاتب مثل نايبول قرر أن يتفرغ للكتابة لأنه رأى أن أي عمل آخر سيقتل الإبداع، فكيف إذًا زاوجت أنت بينهما؟

■ أكبر ما أكنه من فضل لفكر ما بعد الاستعمار هو أنه قدم لي أرضية مشتركة أتناول عليها مختلف الثقافات والرؤى التاريخية، لذا فهو من أصعب المنهجيات إذا ما دخلها الدارس دون أن يحمل الشغف الذي يلائم سياقها. من جانبي، لا أجد أي صراع بين دوري الإبداعي ودوري الأكاديمي، فكلا العملين يحملان فوائد متبادلة وإن بدا أنهما مختلفان.

المصدر:
نشر الحوار بمجلة «نصوص ما بعد الاستعمار»، المجلد ١٤ (٢٠١٩ م).

بجوار البحر

عبدالرزاق قرنح

أنا لاجئٌ، أو بمعنى أدق، طالبُ لجوءٍ؛ ولا يخدعنك أبدًا البساطة التي توحي بها كثرة تكرار هذه الكلمات على مسامعك، فهي أبعد من تكون عن تلك البساطة. في عصر الثالث والعشرين من نوفمبر من العام الماضي، وصلت إلى مطار جاتويك. وهذه مجرد نقطة فاصلة بسيطة في قصة أمثالي، حيث نترك ما ألفناه، ونصل إلى أمكنة مجهولة، حاملين قطعًا بسيطة من الأمتعة، ومعها سرنا المكبوت، وطموحنا الغامض. كانت هذه الرحلة لي، ولبعضٍ من أمثالي، أول رحلاتنا جوًّا، وأولَ تجارب الوصول إلى مكان ضخم مثل المطار؛ فقد سافرت كثيرًا من قبل بحرًا، وبرًّا، وحتى بخيالي. بدأت سيري في ممرات يحفها صمتٌ أجوف، ويغمرها ضوءٌ بارد. ولأني الآن أدرك ما لم تره عيني حينها، فقد كانت بها صفوف من الكراسي، ونوافذ زجاجية ضخمة، ولوحات إرشادية. كان الظلام الزاحف خارج تلك الممرات تسوقه ضربات من المطر الخفيف، لكن الضوء داخلها يحجزني عنه. أدركت حينها كيف أننا مهما زادت معرفتنا، فدائمًا تعيدنا الحياة إلى نقطة جهلنا الأول؛ لنرى العالم وكأننا ما نزال نجلس عاجزين وسط ذلك المكان المخيف الذي صورته لنا مشاعر الرعب في طفولتنا. كان مشيي بطيئًا خشية أن يفوتني أحدُ المداخل، أو أمشي عكس إحدى لوحات الإرشادات؛ فقد كنت أريد ألا ألفت الانتباه إليّ مبكرًا بأي بادرة ارتباك مني.

قادتني خطواتي إلى مكتب استقبال الجوازات. «جوازك!»، قالها لي رجل الجوازات بعد أن ظللت واقفًا أمامه طويلًا، وكأني أقول «خذوني». كانت على وجهه علامات من الصرامة والحزم، برغم الفراغ الذي يملأ عينيه حتى لا تبوح بشيء مما بداخله. وقد نصحوني ألا أقول شيئًا أبدًا، بل أتظاهر أني لا أعرف من الإنجليزية شيئًا البتة. ورغم أني لم أتفهم سبب ذلك التظاهر، إلا أنني كنت على يقين أني سألتزم بتلك النصيحة، إنها الحنكة التي دائمًا ما يلجأ إليها الضعفاء.

حقيقة العالم تكمن في العالم، لا في الكتب التي تخبر عن العالم

محاورة: بيير رابحي وميشيل أونفري ترجمة: شكير نصر الدين كاتب ومترجم مغربي

كنا نترقب مواجهة محتدمة بين ممارستين وتصورين متعارضين للسعادة تمام التعارض؛ من جهة، النزعة الاستمتاعية الشمسية عند ميشيل أونفري، الذي لم يتوقف منذ ما يزيد على ربع قرن عن قدح جذوة «رغبة كل واحد منا في أن يصير بركانًا»، وحثِّ وجودنا على التخلي عن ثقافة الشعور بالذنب الموروثة من الحضارة اليهودية- النصرانية لتعاطي كل ملذات الحواس وقطف ثمار كل يوم؛ من جهة ثانية، النداء الذي أطلقه بيير رابحي مفكر الزراعة الإيكولوجية، منذ أن غادر باريس بداية الستينيات للانزواء في ضيعة بمنطقة الآرديش، تاركًا كل الملذات المزيَّفة للحضارة الصناعية، ورعاية زهد جديد عماده «الاتزان المرِح» واحترام الطبيعة الأم.



ميشيل أونفري

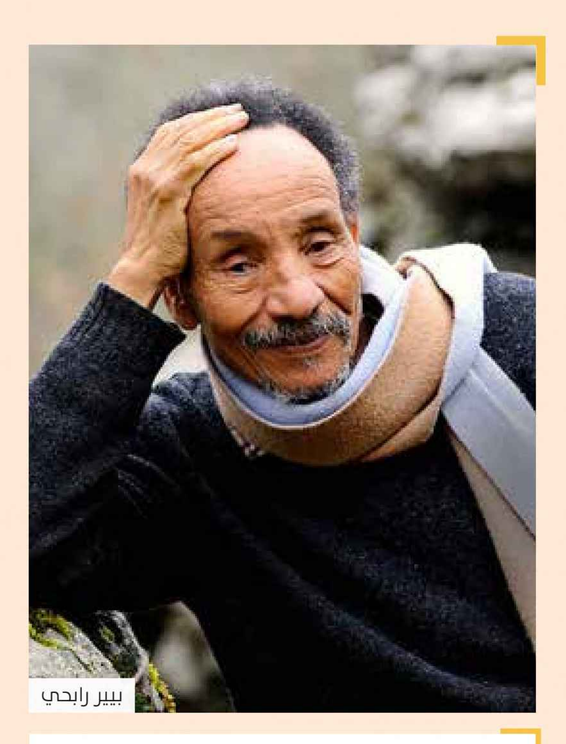
كنا نتوقع «صدامًا» بكل ما في الكلمة من معنى، صدامًا جذريًّا وعميقًا. ولم نوفر جهدًا لجعله ممكنًا؛ لأنه لم يكن في وسع ضيفينا، هذين المبشِّرين بالسعادة، اللقاء في التوقيت نفسه، لا في الآرديش ولا في نورماندي، وإنما في إيطاليا، في مدينة تورينو، حيث نُظِّم لقاء نهاية أسبوع حول مسار بيير رابحي من جانب مهرجان «دروب وريش طيور»، حملنا معنا ميشيل أونفري، الذي كان متحمسًا لهذه الفرصة، من مدينة أرجونتون في منطقة الأُورْم، حتى تورينو، عبر باريس وميلانو، في قطار، ثم طائرة، وسيارة مستأجرة، لمرافقته عند مُناظرِه.

بعد جولة في أزقة تورينو بحثًا عن ساحة كارلو ألبرتو، حيث سقط نيتشه ذات يوم من أيام عام ١٨٨٩م، للغذاء في شرفة مشمسة والحديث في السياسة، وها هنا، كانت المواجهة أخيرًا. لكن بدل الخوض في سجال قوامه الحجج الفلسفية، أخذا... يحكيان حياتهما بعضًا لبعض. وكأن ذلك كان هو السبيل الوحيد للتعرف حقًّا بعضهما إلى بعض. وفي أثناء ذلك اكتشاف قواسم مشتركة عدة. صورة الأب المثالي المُجير، الذي وجب استعادة حياته المسحوقة، الشعور نفسه بأن الفورة الحالية هي ما يهدد سلامتنا النفسية، البحث المشترك في جمال الكون عن علاقة مسالمة بالوجود.

ومثلما أسررت لميشيل أونفري بذلك في أثناء رحلة العودة في الطائرة: إذا كانت المواجهة التي توقعتها لم تحدث، فإن هذا الحوار، بفضل السخاء الذي أبان عنه، كشف لي أن النزعة الاستمتاعية الشمسية التي لم أعُدّها حتى تلك اللحظة سوى عبارة جوفاء، كانت في حقيقة الأمر كناية عن لزوم، لزوم حضورنا المستعاد في الآخرين وفي العالم.

منافٍ ثقافية وجذور

بيير رابحي: ولدتُ عام ١٩٣٨م في واحة صغيرة بالجنوب الجزائري. كان أبي حدّاد القرية وعازفها. لم نكن نملك الشيء الكثير، لكن كنت سعيدًا، أركض في أزقة واحتنا المشمسة، فخورًا بمرافقة والدي إلى الأعراس ومشاهدته وهو ينشر الفرح من حوله بالعزف على عوده أو كمانه فحسب. ثم توالت علينا المصايب: تُوفّيت أمي وأنا ابن أربعة أعوام، وحلّ الفرنسيون بيننا لاستغلال الفحم الذي اكتُشِف أخيرًا، واضطُرّ والدي للنزول إلى عمق


بيير رابحي

> **رابحي:** وهبني أبي لأسرة فرنسية قصد التبني، أراد أن أكتشف سرّ الأوربيين وقواعد لعب ذلك العالم الجديد. فانتقلت من الإسلام إلى المسيحية

المنجم. كان ذلك انقلابًا في البنيات الاجتماعية الذي أعاد النظر في تاريخنا كله وفي طريقة عيشنا. لم يكن في وسعنا التغلب على أحداث من ذلك القبيل، بل كنا نخضع لها، إلا أن المرء يجد نفسه مكرهًا على طرح السؤال الآتي: الحضارة المستجدة التي نوعد بها، بفضل الكدّ في العمل والتقنية، هل هي حقًّا مصدر للسعادة؟

تخلى أبي عن مصيره كحداد ليصبح عاملًا في منجم. نزل عليه ذلك القدر لأنه لم يجد لغيره سبيلًا، لم يعد يكسب قوت يومه. لكنه اختار أن يهبني لأسرة فرنسية قصد التبني؛ لأنه أراد أن أكتشف سرّ الأوربيين وقواعد لعب ذلك العالم الجديد. حينذاك أُلقيَ بي في مصير عجيب؛ انتقلت من الإسلام إلى المسيحية، من التقاليد إلى الحداثة. في تقاليدي المسلمة، كان لحم الخنزير محرَّمًا؛ وفي تقاليدي الجديدة، كان الناس يتلذذون بطعم النقانق. في تقاليدي، الله متعالٍ ولم يُولَد، لا علاقة له بالتاريخ. في الجديدة، قُدِّم لي يسوع بصفته ابن الرب الذي جاء لخلاصنا. كدت

أجنّ من هذه المتناقضات. كنت أعيش في تمزق دائم، خاضعًا للوضع. لو كان الأمر بيدي، لفضلت البقاء على تقاليدي الأولى. هناك كنت سعيدًا، لكن ما أن يُقتَلع المرء من جذوره، يحتاج إلى معرفة مَكمن الحقيقة؛ لذلك قمت قليلًا بالتردد على كتب الفلاسفة.

ميشيل أونفري: أي فلاسفة؟

ب. ر: الإغريق بالدرجة الأولى. لكني لم أفقه من فكرهم إلا القليل.

م. أ: لا يسوء أنك لم تفهمهم، المهم أن تعرف إن كانوا قد ساعدوك.

ب. ر: ليس تمامًا. كنت قابعًا فيما يشبه الغربة النفسية، في استحالة الانخراط في أي شيء. غريب منفي من ثقافتَي الاثنتين، مرغم على كسب قوت عيشي، هاجرتُ إلى باريس. سعيتُ للحصول على شغل. حينما كنت أتقدم إلى وظيفة، كان يوجه إليّ سؤال: «ماذا تجيد صنعه؟». كنت أرد: «أجيد بعض الفلسفة». كنت أتحدث عن سقراط. وقد منحني ذلك منصب عامل متخصص. «متخصص»، ذلك من باب الترضية؛ إذ في حقيقة الأمر من هو غير متخصص في أي شيء هو الذي يُعطَى هذه

أونفري: مات أبي واقفًا، مثل سنديان أصابته صاعقة ولم يسقط. وبغية إحياء ذكراه، وجب أن تصير خصاله الفاضلة خصالي

الصفة. إنه مرؤوسُ مرؤوسِ المرؤوس. هنا تجلَّت لي فكرة الاستعباد، شكل من العبودية المقنَّعَة: تُعطَى أجرة، وفي المقابل، تُعطِي حياتك. وهذه مؤسسة ليست طبيعية بتاتًا. أذكر رد فعل رفاقي الذين قدموا من الجزائر مثلي، كانوا يحصلون على أجرتهم، وبما أنهم كانوا يقضون أكثر من شهر في إنفاقها، فإنهم كانوا لا يرجعون إلى المعمل إلا شهرين أو ثلاثة أشهر فيما بعد، وقد استغربوا أن في غيابهم مشكلة. وها هنا تدَخّل بالنسبة إليَّ مفهوم القضاء والقدر الشهير.

حتى تلك اللحظة كنت محكومًا بالقدر. لكن في المعمل، في ذلك الهرم حيث كنا أقل من لا شيء نرتعد في حضرة رب العمل الذي كان كإله في الأرض، لم يعد لي طاقة على تحمّل الأمر. لم أرد الانضواء في هذا المنطق.



طوحت كل ذلك، مجازفًا بتحمل العواقب، ومع رفيقتي ميشيل، سعيًا منا للتحرر، ذهبنا إلى البادية للعودة إلى الأرض؛ بغية البحث عن سعادة مغايرة لتلك التي كانت تعد بها الحداثة الصناعية. كل هذا للقول: إن القدرة على الحسم من أجل السعادة يستغرق وقتًا في التشكل. هكذا على الأقل جرت الأمور بالنسبة إليّ. لكن، أنت، لعلك تجاوزت بالتأكيد الكثير من العقبات في الحياة؟

م. أ: كان والدي عاملًا زراعيًّا، وأمي خادمة بيوت. وجدت في البؤس والمهانة اللذين عاشا في كنفها أسبابًا لتمرّدي. حينما يُحدّث المرء نفسه في نهاية الشهر بأنه أنفق المال كله في ملابس الأولاد وفي الطعام فحسب؛ حينما يعجز عن أداء تكاليف الطبيب إذا مرض الأطفال، وعندما لا يستطيع التمرد ضد ظروف الشغل وإلا تعرّض للطرد... لقد تفوقتَ في التعبير عن ذلك. القضاء والقدر أثر من آثار البقاء على قيد الحياة.

وتحين لحظة يسرّ فيها المرء إلى نفسه: إما أنْ أستسلمَ وأُسحَق، وإما أن أبقى على قيد الحياة، ومن ثم يجب عليّ أن أتحكم في زمام مصيري؛ إذ ها هنا «يخلق المرء نفسه على صورة الحرية»، إن شئنا التعبير عن ذلك مثل نيتشه. من البَدَهِيّ أنْ ليس لنا حرية اختيار عيشنا، لكن لأن المرء ينشئ قدره فإنه يستطيع ذات يوم إذن أن يقول: لا، لا أرغب في هذه العيشة، أريد عيشة غيرها.

ب. ر: العودة إلى الأرض، بالنسبة إليَّ، كانت وسيلتي للحاق بملاذ المقاومة. الملاذ المادي وأيضًا النفسي. ذلك مكلف جدًّا، وبخاصة حينما لا يكون المرء من أهل البلد. من حسن الحظ، كانت لديَّ رفيقة شجاعة سايرتني في هذه المغامرة. لم يكن لدي فلس واحد، تقدمت إلى بنك القرض الفلاحي بشهادتي، شهادة العامل الزراعي لشراء قطعة أرض صغيرة وجدتها في منطقة الأرديش، شهد مطلع ستينيات القرن الماضي هجرة قروية قوية. بهرني المكان؛ لم يكن هناك كهرباء، الماء المحصل من الخزانات حيث تستنقع مياه المطر، والأرض ذات حجارة، والطريق إليها غير سالك حينما تمطر. كانت أقصى ما نتمناه، لكن ربما ليس لإنشاء مزرعة. «لا يمكن أن نقرضك المال إذ لا نريد أن نعينك على الانتحار»، كان هذا جواب المصرفي. وما لا يظهر في ميزانية هو ما حسم اختيارنا: جمال المكان، الصمت، الهواء النقي، ... إلخ. إن مصادرة تلك القيم بواسطة المنتوج الداخلي الخام والمنتوج

رابحي: الاستلاب هو ألا يتوافر للمرء وقت للاستمتاع بالجمال. إن المواطن لا يطالب كفاية بحقه في الجمال

الوطني الخام هي إحدى أكبر الانتهاكات التي تقترفها الحداثة ضد الإنسانية.

منذ البداية، كنا نعلم أننا لا نريد «التوسع»، بل تذوق طعم الحياة: لقد حصرنا الحد في ثلاثين نعجة حتى نبقى على علاقة ألفة ببهائمنا، وألا نجعل منها آلات لصنع الحليب؛ كنا نبيع بأنفسنا ما نصنعه من جبن، لأن غايتنا كانت ربط وشائج مودة مع الزبائن الذين صاروا أصدقاء. إن تلك المطالبة بحياة «مكثفة»، بعلاقة عاطفية مع الأشياء ومع الأمكنة، سمحت لنا بالصمود. وجاء خمسة أطفال في هذا الوسط المفعم بالجمال والسكينة. كل مستلزماتي كانت تنضوي في العصيان، وكان الاسترداد شاملًا. ألا تميل أحيانًا، أنت كذلك، إلى هجر كل شيء وعيش حياة جديدة في مكان آخر؟

م. أ: أنا مقيم في أرجونتون، التي تضم ١٤٠٠٠ نسمة، واشتريت بيتًا في مسقط رأسي بقرية تسكنها ٥٠٠ نسمة، ولدت هناك، حيث استوطن آل أونفري النورماندي منذ عشرة قرون، وأقطن هناك فيما يشبه المقاومة للمدينة. عرض عليّ القدوم إلى باريس، لكن رفضت. ولهذا السبب اكتشفتك أيضًا. أعرفك منذ خمس عشرة سنة، لكن لم يكن لديَّ التعاطف نفسه مع عملك. مع مرور الوقت، لم أعد على يقين تام بأن يكون المرء معتدلًا في علاقته بالعالم وصرت أُومِنُ بالقطيعة. وقفُ كل شيء: اللقاءات التلفزيونية، منع قنوات الإذاعة، عقد المؤتمرات... إيجاد مكان مشمس، تحُفّه الطبيعة وكتب معدودة، ليس الكثير منها، فأن نقرأ لا يعني ذلك أننا نتأمل.

بخلاف ذلك، الكتابة لا أستطيع التخلي عنها. سوف أرسل مخطوطاتي وليحدث ما يحدث... إما أن ذلك موجود أو هو غير موجود، فتلك ليست مشكلتي، يستهويني نمط الوجود هذا. وقد صار هذا الميل مألوفًا عندي منذ أن فقدت والدي. باستلهام حكمته القروية، أقول: إن السعادة لا تستند فحسب إلى العلاقة التي نقيمها مع ذواتنا، ولكن أيضًا إلى تلك التي نقيمها بين الذات والطبيعة، الذات والكوسموس.



رسائل غير معروفة لفولتير

إيميل ليزيه باحث فرنسي

ترجمة: عادل داود مترجم وأكاديمي سوري

من فولتير إلى جوزيف فرانسوا

إنْ كنتَ، يا سيدي العزيز، تَصنع مسرحيات هزلية كما تصنع رسائل شعرية، فإنك تبثّ الحياة في المسرح من جديد، وتُعِيد للإلهة ثاليا بهجتها التي فقدَتها منذ زمن بعيد. إن رسالتك الشعرية مفعمةٌ بالأناقة والحبور والمَلاحة، وأنا أشكرك عليها، وسأحترز من تجرّؤ الردّ عليها. فقد لا ينال عجوز سويسري عليل حظوةً في اللعب معك. وهنالك مع هذا السيدة ديبيناي، التي قد تستطيع إنعاش الناس وإحياء النار التي لم تَعدْ إلا رمادًا. ولكن، إذ لم تَبلغ غايةَ جعلي ألقى من جديد ما فُقِد حين تركنا باريس قاصدين الألب، فقد أخذَتني الخيبة. وإن الشيء الذي لن يفنى على الإطلاق داخلي، هو تذوّقي لأبياتك الشعرية الساحرة، والاهتمامُ الشديد الذي سيَطغى دائمًا بنجاحاتك وسعادتك على العجوز السويسري فولتير.

عن مسرّات ١٥ ديسمبر ١٧٥٧م.

من فولتير إلى فرانسوا شارل هيرن دو لا موت

في الحقيقة، يا سيدي، لم يكن أحد مستاءً مثلي من التعصُّب المقيت الذي كنتَ ضحيته. فمن المَعيب لأمتنا ديمومة حكم مسبق بالغ الوحشية حتى الآن؛ وهو ثمرة الجهل والخرافة والتحذلُق. وقد نشتهي أنْ تَسحق السلطة الملكية هذه الوحوش الثلاثة؛ ولكنَّ فيها كثيرًا من التجاوزات الواجب تصحيحها، وكثيرًا من المصايب الواجب إصلاحها، وعددًا كبيرًا من المجانين الكبار الواجب قيادتهم؛ إلى درجةِ احتمالِ أنها لم تُعِرْ انتباهًا كبيرًا للحماقات التي أشتكي منها مثلك؛ فالأطباء في زمن الطاعون لا يتلهّون بمعالجة الصداع النصفي. ويجب على الحكماء الاكتفاء بإثارة كل الرعب الذي ينبغي لنا حمله إزاء المتعصّبين، وإرهاقهم بجميع السخريات التي يستحقونها. وسيأتون بضرر أقلّ حين نَهزأ منهم. فالأشخاص الذين نحتقرهم لا نخشاهم بتاتًا. ولي الشرف في أن أكون مُلغيًا لهم.

بتاريخ ٢٠ سبتمبر ١٧٦١م.

من فولتير إلى فريدريك ميلشيور غريم

لم أتـوانَ، يا رسولي العزيز، عن الكتابة لإمبراطورة روسيا؛ لأنَّ الأمر حين يرتبط بفعل الخير، يكون التهوّر مسموحًا. هذه الحاكمة السامية التي تكرّمت عليّ بكتابة رسالة ساحرة وفلسفية على حدٍّ سواء، أثارتْ في الحال تميّزها بفعلين لا تَقدِر عليهما أيّةُ امرأة من نسائنا المتديّنات. ويسهم الفلاسفة الفرنسيون حقًّا في إذاعة صيتها.

أعلِّق كتابة رسالتي لأذهب وأستمع للآنسة كليرون التي ستؤدي دور إلكترا في مسرحية أوريستيس. عدتُ من هناك؛ إذ مكثتُ في السماء مدة ساعتين. قد كانت توجد مواهب كثيرة في فرنسا، ولكن لم يكن ثمة أي منها في صنفها ممن دُفِعت إلى هذا الكمال. فقدتُ السيطرة على نفسي. وإنه من اللائق والعادل أنْ تثير الآنسة كليرون الاشمئزاز، وأنْ يُشرَّف ويُكافَأ فريرون.

وما سيدهشك هو أنَّ ألق هذه الشخصية السامية لم يتأثر بأي ممثل آخر، لطالما أحبّتهم جميعًا. وأنا على ثقة كبيرة مِن أنها لم تُحدِث قطُّ أثرًا في باريس يتجاوز ذاك الذي أحدثَته في صرحي المتواضع بمنطقة قبيلة ألوبروج، حيث جمعتُ نحو مئة وخمسين شخصًا، أغلبهم جدير بسماعها.

على الرغم من تنقّلاتي، فالآنسة كليرون لم تُنسِني السيدة كالاس؛ إذ إنَّ قلبي مجبول على العواطف العظيمة. وأتلقّى في هذه اللحظة بعض تواقيع المكتتبين. وآمل ألا يكون هذا المشروع عديم الثمرة، وأشكّ في إمكانية كفاية عدد الصور المنسوخة. إني أركع إجلالًا للسيد دو كارمونتِل؛ إذ يقوم بعمل جدير بأقلامه، وأنت تقوم بعمل جدير بقلبك. أقدّم احترامي لفيلسوفتي الساحرة التي لن أنساها أبدًا. وليصبحْ جميع قوم وِلش فرنسيين! أرسل لكَ أحرّ القبلات وأحنّها!

من فولتير إلى فريدريك ميلشيور غريم

أخي العزيز، كنت مصدِّقًا قضية نسخ الصور التي أُغفِلت. وأعترفُ بحدوث أشياء أكثر بربرية في العالم، كالإبادة التي نفّذها يوشع بن نون على سبيل المثال، ومراسيم إدانات سولا، ومراسيم التريومفيراتوس، ومذبحة سان بارتيليمي،... إلخ، إلخ، إلخ... ولكن، لم يسبق لي أنْ سمعتُ عن شيء بهذا القدْر من الظلم والسُّخف.

سبق أنْ أَجريتُ نحو خمسين اكتتابًا في صرحي المتواضع، ولا بدَّ أنَّ السيد ترونشان قد أجرى أربعة أضعاف ذلك. ولا تمكنني مشاهدة هذا الدفاع إلا كجنون عابرٍ نخجل من دعمه. الفيلسوف الذي عندي، وهو ليس بفيلسوف منطقة موتيه ترافير، قد استحوذ على جميع نسخ الكتيّبات المنظومة التي أُعدَّت تكريمًا للآنسة كليرون. سيناولكَ إياها، ويحمِلها لك بنفسه. اجعلني، أرجوك، أركع على قدميّ

فيلسوفتي. إنني بربريّ بعض الشيء في أمنيتي لها بمرضٍ يجعلها تعود إلى جنيف. ليس في استطاعتي الكتابة لك بيدي. فأنا ضعيف، لكنّ مشاعري تجاهك ليست كذلك.

رسالة فيرني بتاريخ ٦ سبتمبر ١٧٦٥م.

من فولتير إلى فريدريك ميلشيور غِريم

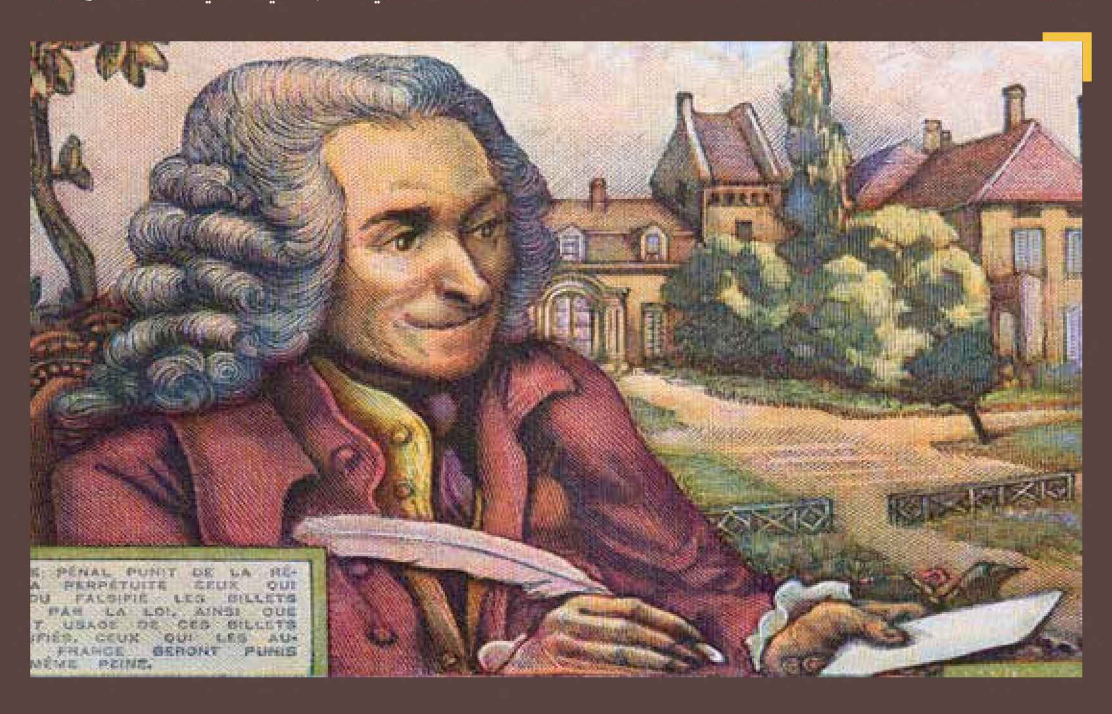
أرسلتُ، أخي العزيز، لتوّي مكتوبًا إلى أرض البلاتينات الانتخابية، ولا أشكّ في وجود وزير أو وكيل في باريس يكتتب عنه. لا بدَّ (أن يكون) المَكَرة سعداء اليوم، فالأمر يرتبط في الوقت الحالي بالمشنوقين. إذا رأيتَ المدافع عنا سِيسرون بومون، أرجوك أنْ توصي طيبته وفصاحته بعائلة سيرفن البائسة. أرسلتُ له في نهاية المطاف الأوراق الضرورية التي تنقصه. وستعزّز هذه القضية الجديدة من سمعته، والسمعة لدى المحامين تأتي دائمًا بالثروة. وليس الحال كذلك في كثير من المهن الأخرى (...).

وقد غابتْ عن نظري تمامًا مسرحية أديليد هذه، التي تحدِّثني عنها؛ وليس لدي نسخة منها. قوم ولِش قد أدانوها، قبل نحو (عشرين) عامًا، واستقبلها الفرنسيون أخيرًا ببعض الطيبة. وقد أعادها الممثلون إلى المسرح من دون إخطاري بالأمر. ثمة أوقات (نسقط) فيها وأوقات ننهض فيها، من غير أن نعلم بدقة السبب. تمتلك أرضية (الحديقة) والبلاط أيامهما الجميلة، ولهما عواصفهما؛ ولكن، لما (كنت)، والحمد لله، بعيدًا من هاتين الهوّتَين، فأنا شحيح التأثّر بتقلباتهما.

من فولتير إلى فريدريك ميلشيور غِريم

ليس لي أي منفَذ، يا أخي الغالي، إلى بلاط أية أميرة من ساكسونيا، باستثناء ساكسونيا غوتا التي تعوّضني عن جميع الأمكنة الأخرى. لا ريبَ في أنه لا بأس عليّ في بلاط السيد كوفيل. لن أقصِّر بالتأكيد في إرسال بعضٍ من عجائن سمك الأنقليس لك. ولكن، ينبغي لي إيجاد أحد المسافرين؛ ولأني موجود على بُعد فرسخين من مدينة هذا الفظّ جان كالفَن المقدَّسة، فما زلتُ خارج نطاق (إضاعة) وقتي مع أولئك الراحلين، نظرًا لعدم خروجي على الإطلاق من داري.

لم تُعلِمني إنْ كنتَ قد تحدَّثتَ إلى وزير البلاتينات الانتخابية، وإذا كان قد اكتتب من أجل نسخ الصورة. لا تشتكي كثيرًا يا جان جاك. فصحيح أنه رُجِم بالحجارة، لكنَّ الله لم يسمح لرميات الحجارة أن تبلُغه. لم يكن إلا كاهنَ اعترافٍ، ولم يَنَلْ شرف الشهادة. فها هو في حِلٍّ من القساوسة لدى ملك بروسيا، حيث يمكنه تقديم المفارقات والتناقضات بكل راحته، من غير أنْ يتجرّأ المتحذلقون المنكِّدون على قول كلمة واحدة له. لو كان حكيمًا، لتوجَّه إلى هناك؛ لأنه لا يتعيّن الاختلاف مع الملوك إلا حين يكون من الممكن التخلّي عنهم. أخي الغالي، أنت إذ تزرع كرمة



عائلة كالاس، لا تنسَ كرمة السيد. امضِ دومًا في الدرب الضيّق. لقّن الحكمة لغير المؤمنين. لا يُوْقَدُ سِرَاجٌ ويُوضَعُ تَحْتَ المِكْيَال، كما يقول بسموٍّ الكتاب المقدّس. حين تناول الحكماء طعام العشاء معًا، وقال كل واحد كلمته، ظنّوا أنهم أنجزوا كل شيء. وهذا لا يكفي، فيجب إبراء المجانين. وقد كنتَ رسولًا في بوهيميا، فكُنْ كذلك في كل مكان.

ألف ألف احترام لفيلسوفتي. ينتابني الحزن حين أفكر أنني لن أراها مجدّدًا.

وداعًا، يا رسولي العزيز. ولو كنتُ إيليا، لكَ كنتُ تركتُ عباءتي.

رسالة فيرني بتاريخ ١٥ نوفمبر ١٧٦٥م.

من فولتير إلى الصحفي سيمون نيكولاس هنري لانغيه

سيدي، لم أتلقَّ حتى الآن الكتاب الذي تودّ إرساله لي، ويُحتمَل ألا أحصل عليه وقتًا طويلًا. فالتواصل بين (...) وجنيف مقطوع، ولكني لا أريد تأجيل الشكر (الذي) أدين لك به. (أخالُ مثلك، يا سيدي، أنه ثمة) الكثير من الأمور التي ينبغي مراجعتها (في روح القوانين). وثمة (القليل جدًّا من القرّاء المتيقّظين).

وبخصوص جان جاك روسو الذي حدّثتني عنه؛ أعترفُ أنه لا يمتلك عبقرية مونتسكيو، ولا تبحُّر غروتيوس، بل يقع في مفارقات أكبر بكثير. فلم يكتب قطُّ غير تناقضات، ودأبَ على مناقضة نفسه. وإنْ أغفلنا استطراد قِسّه الآتي من جبال السافوا -وهذا استطرادٌ في غير محله ضمن تثقيف الشاب- لَرُبّما نسينا أنه كتبَ؛ وهذا القسّ أيضًا قد ناقض نفسه بنفسه؛ إذ اجتاحه الاحترام إزاء الأسرار التي وجدها عبثيّة. أمّا كتاباه المتبقيان هلويز وإميل فهُما اليوم في الوحل مع كاتبهما. إنه رجل شرير للغاية، معروفٌ بأكثر ما في الجحود من جُبن وغرور. ومناوراته جميعًا هي مناورات وغدٍ ساقط، كَشفَت عنه القناع هيئةُ القضاء كلها في جنيف، وهو معروف بذلك من جهة السيد الدوق دو شوازول، ومن الملك نفسه. وأنا لا أنصحكَ بالانحياز إلى هذا الشقيّ، فليس بالتناقضات والشعوذة نستحقّ تقدير الأناس النزيهين. بل بالتصرف النزيه؛ فيجب امتلاكه، وهو لم يمتلكه. فأنا أفكّر وأتحدّث على نحو اللورد والبول الذي قال له شخصيًّا: إنه يزدريه.

ولديّ مسوّغات أكثر من اللورد والبول. والسيد ترونشان الشهير كان شاهدًا عليها. فهو يعلَم مع مَن تحالف روسو،

> **بخصوص جان جاك روسو الذي حدّثتني عنه؛ أعترفُ أنه لا يمتلك عبقرية مونتسكيو، ولا تبحُّر غروتيوس، بل يقع في مفارقات أكبر بكثير. فلم يكتب قطُّ غير تناقضات**

ليغصبني على ترك منزل ريفي كنت قد اشتريته... وهو يعلَم كم تآمر مع الوُعّاظ المتحذلقين، وكم تآمر بعدها ضدهم. هذا الشقيّ الذي قدّم لتوّه في باريس مسرحيةً لاقت الاستهجان، فطنَ إلى الكتابة لي بأني أُفسِد جمهوريته؛ إذ أقدّم عروضًا في صرحي ببلدة فيرني. وكتبَ لي أني كذبتُ إنْ قلتُ: إنه لم يكن سكرتيرًا في سفارة سعادة الكونت دو مونتيغي في فينيسيا، وإنه -هو- كان كذب في ذلك، إنْ لم يكن قد حصل على جميع تشريفات السفارة؛ ويجد (نفسه) عبر رسائله الخاصة المكتوبة من فينيسيا أنه كان خادم الكونت دو مونتغي، وأنه طُرِد بضربات العصا. كُتِبت هذه الرسائل للسيد دي تيل، وهو يستجدي صدقته.

وانتهى هذا الفيلسوف الجميل بإثارة الاضطراب في موطنه، عبر طرده من جنيف وبيرن ونيوشاتيل، ويَطبَع بأنه تلزمه التماثيل. ها هي الحقائق، يا سيدي، وهذا ما يجب الحكم عليه. أَضفْ إلى ذلك أنه لم يُشِر إلى غدره تجاهي إلا لأني قدّمتُ له هبةَ منزلٍ ريفي، ولم يُثِر السيد هيم ضدي إلا لأنّ السيد هيم أراد تقديم منحةً له. فتحيَّز بعد ذلك إليه، إنْ شئت. آملُ حين أقرأ كتابك أن أقول لك (...) الحقيقة كم أجِلُّك، وهذا شعور ألهمَتني إياه رسالتك. تجتاحني على نحو خاص رغبة يبدو عليك إبداؤها في رؤية الوحدة سائدةً بين الأدباء الحقيقيين. فهم أقوياء إنْ عرفوا قيمة هذه الوحدة، وسيكون ذلك كالفيلق المقدوني الذي لا يضمّ القائد بول إيميل بين المتعصبين.

يشرِّفني أن أُعرِب عن كامل التقدير والمشاعر الطيبة التي أَدين بها لك...

- **ملاحظة السيد غريم:** الوكيل الذي أُرسِلت إليه هذه الرسالة مفتوحةً، لم يسلِّمها، خشية ألّا يقف عندها السيد لانغي. فأخبر بذلك السيد فولتير، الذي أكَّد هذا الاحتراسَ، وأرسل الرسالة التالية عوضًا عن الأولى.
- **هامش:** فولتير، المراسلات، نشرها ثيودور بيستيرمان، جنيف، 1953-1965م (.Best).



محمد الرميحي
كاتب كويتي

العلاقة بين السياسة والأخلاق حركة الإخوان نموذجًا

من الموضوعات التي شغلت الفكر في جميع العصور دراسة العلاقة بين السياسة والأخلاق، وقد طور الفكر الغربي تلك العلاقة بشكل عام من خلال تبني فكرة ميكافيلي في كتابه الأمير القائلة إن «الغاية تبرر الوسيلة». وعلى الرغم من محاولة سياسيين في الغرب، بعد تطور الديمقراطية، أن يربطوا ربطًا إيجابيًّا بين العاملين: (السياسة) و (الأخلاق)، فلم يكن النجاح حليفهم وإن أظهرت بعض سلوكياتهم غير ذلك، ففي النهاية تتغلب المصالح (التي لا تعبأ كثيرًا بالأخلاق) على القيم الأخلاقية العليا، فتاريخ السياسة هو الكذب الصريح أو الخفي، إلى درجة أُلفت كتب في هذا المقام حول (كذب القادة)، إلا أن للأخلاق مفهومًا أوسع من مجرد الكذب. الصدق أحد قيم الفضيلة أما الأخلاق فهي تشمل الصدق والأمانة واحترام الإنسان وحقوقه. والخروج عن الأخلاق له تاريخ طويل يمكن الاستدلال بأحداثه التي تقودنا في مجملها إلى تلك النتيجة وهي التعارض، وليس التوافق، بين منظومة الأخلاق وبين العمل السياسي.

من جهة أخرى حاولت الفلسفة السياسية الإسلامية بشكل عام أن تعكس ما ذهب اليه ميكافيلي بقولها «إن الوسيلة جزأ من الغاية»، فإن كانت الغاية نبيلة فإن الوسيلة للوصول إليها يجب أن تكون نبيلة أيضًا، إلا أن تلك المقولة لم تصمد كثيرًا في الممارسة وفي كل الأوقات، فسرعان ما تغلبت (الطبيعة البشرية) لتفرض فكرة جواز تحقيق الغاية، وهي في الغالب مثالية وخيرة، باستخدام وسائل ليست خيرة في حالة الضرورة، وهذا ما نجده في معظم تاريخنا المكتوب. والفارق أن بعض القوى السياسية والجماعات المنظمة تدعي الخير والعدل والفضيلة والمشاركة والبناء وتنظم وتحشد محازبيها خلف تلك المقولات، لكنها في الغالب تتصرف خلاف ذلك تمامًا في سياستها الداخلية مع أعضائها والمنضوين تحت لوائها أو مع الآخرين المختلفين أو المخالفين.

ويبقى سؤال: لماذا اختيار «حركة الإخوان المسلمين» لدراستها في هذا المقال من منظور (السياسة وعلاقتها بالأخلاق)؟ والجواب يكمن في أن أكبر مشروعين مطروحين علينا اليوم في منطقتنا ويدعيان أنهما عابران للمواطنة، هما المشروع السياسي السني (الإخوان)، والمشروع السياسي الشيعي (ولاية الفقيه)، وكلاهما يتجاوزان الوطن بالادعاء أن لديهما حلولًا سياسية عابرة وناجعة لما يريانه من علل في مجتمعاتنا. والإشكال أن (الإسلام السياسي) يقوم على مقولات دينية ثابتة ومعروفة القيم وبخاصة الأخلاق الحميدة، ولأن ممارستها السياسية تقليدية وخارجة عن العصر، فإن التناقض يبدو جليًّا ومناقضًا تمامًا لما يدعون إليه.

هنا تكمن المعضلة التي تواجه هذه التنظيمات، وإن كانت دراسة المشروع السياسي المذهبي الشيعي (ولاية الفقيه) خارجة عن مجال هذه الورقة. وعلى الرغم من أن حركة الإخوان المسلمين، ممنوعة في بعض البلدان العربية وشبه مسموح لها في بلدان أخرى إلا أن تنظيماتها فاعلة وتأخذ أشكالًا من (التحورات) تلائم بها نفسها مع المتغيرات حولها؛ فهي تختفي لكنها لا تغيب وتبقى مؤثرة في المشهد السياسي العربي والمشرقي، وربما ذلك ناتج من سببين:

الأول أنها تتكئ على مقولات إسلامية مُستلة من سياقاتها وتفسرها حسب أهوائها وتبلغها للناس وتطوعها على أنها (الدين كله)، والناس بطبعهم مسلمون تقاة ويميل بعضهم إلى ذلك التيار من التفسير، والسبب الآخر هو غياب المشروع المضاد من أجل بناء الدولة الوطنية العادلة والتي تحتاج إلى جهد عقلي وفلسفي وتنظيري لم يبذل بكثافة حتى الآن، إلا أن الملحوظ، حسب ما انتهى إليه حكم هذه المجموعة في (الإسلام السياسي)، أنها غير قادرة على تقديم مشروع متماسك وحديث لانتشال الوطن- الذي حكمته أو مازالت تحكمه- من وهاد التخلف. مثالنا ما حدث في السودان أمام نظر العالم أجمع، وما حدث في مصر (مع أن التجربة أقصر) وما يحدث اليوم في تونس، وفي بلدان عربية وغير عربية تشارك تلك المجموعات بقسط وافر أو قليل في تسيير الأوضاع العامة فيها.

وبسبب النشأة والتنظيم والفكر، الذي يتبنى الطرق الفاشية أو الماسونية في تجنيد الأتباع واحتكار الرأي فهو تنظيم (حديدي)؛ ليس فيه فسحة لرأي آخر غير ما تراه (الجماعة)، والعدد الصغير في القمة التنظيمية، أما النابهون وأصحاب الرأي، وإن بقي بعضهم ردحًا من الزمن في التنظيم، فسرعان ما يختلفون معه مع قادتهم ويخرجون من التنظيم، لكنه خروج صعب؛ فقد تتساهل الجماعة مع المخالفين من خارجها لكنها تذيق من يخرج منها العذاب معنويًّا وفي بعض الأوقات ماديًّا، وربما يكون القول الشائع صحيحًا إن «عدد الإخوان خارج التنظيم أكثر مما بداخله»! من هنا فإن دراسة علاقة تنظيم الإخوان المسلمين بالأخلاق (السياسية) وليست الشخصية، هي عملية فكرية مستحقة.

السودان التجربة المرة

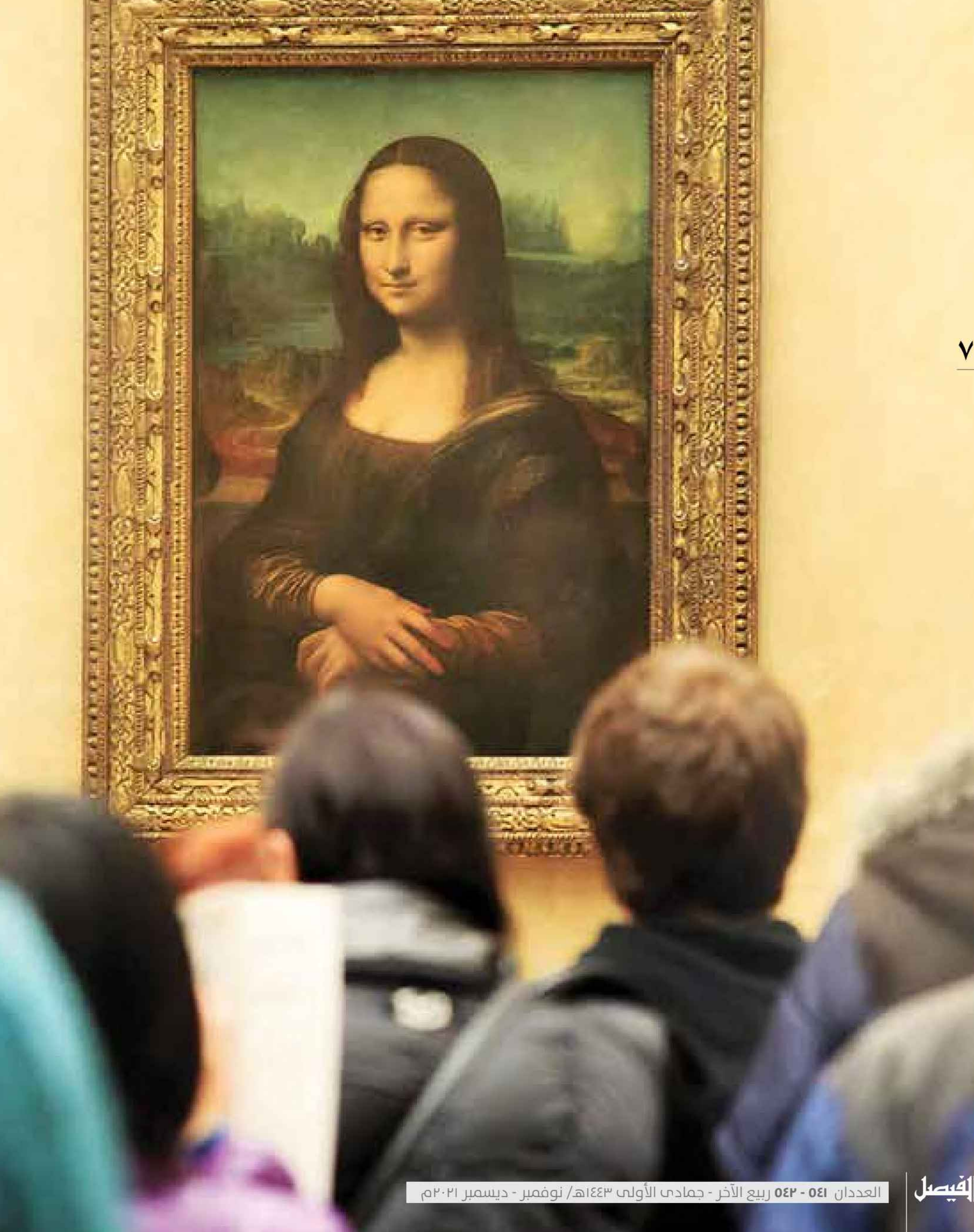
لدينا في المسار السوداني من الشهادات والوثائق ما يمكن الركون إليها واستخلاص النتائج لفهم أوضح للعلاقة بين الأخلاق بشكلها العام وممارستها على الأرض بشكل خاص، فالحركة الإخوانية (الإنقاذ) حكمت السودان لأكثر من ثلاثة عقود، وفي تاريخها شواهد عديدة على هذا التعارض، منها ما بثته محطة تليفزيون العربية من الأرشيف السري للجماعة تحت عنوان «الأسرار الكبرى». يتحدث هذا الفِلم الوثائقي عن مدة حكم الإخوان في السودان تحت قيادة حركة النهضة وزعيمها عمر البشير، وفي الجزء الخامس من الفِلم الوثائقي تتحدث المجموعة القيادية عن الفساد، وكيفية محاربته ومصادر تمويل الحركة، فقال البشير: «أنا ضد فكرة الاستثمار لأن بعض الإخوان لا يفرقون (إن أعطيناهم المسؤولية) بين مال المؤسسة وبين جيبهم الشخصي»!

هذا قول صادم لمن يعتقد أن (الإخوان) هم خارج المنظومة البشرية، ويمكن الثقة بما يقولونه أو يفعلونه في السياسة بسبب شكلهم الخارجي أو ما يظهرونه للناس من أقوال مستندة على التراث، أو انتمائهم للحركة. ولم يسقط حكم الحركة في السودان إلا بسبب الفشل الذريع في القدرة على تقديم حكم وإدارة حديثتين، لأن السلطة المطلقة هي مفسدة مطلقة، والخلل في تدهور الحال في السودان هو خطيئة إدارة للموارد المتاحة، لأنهم أرادوا أن يديروا المجتمع بالأيديولوجيا بدلًا من شروط إدارة الدولة الحديثة!

هذه هي مأساة السودان وأي حكم ديني. ومن قبيل الطرفة ما يُردد كثيرًا، أن في السودان خمسين مليون بقرة (ثالث دولة في امتلاك البقر) ومع ذلك فهناك شح في منتجات الألبان! مقارنة ببلد مثل هولندا التي تمتلك خمسة ملايين بقرة، ومع ذلك تصدر مشتقات الحليب. تلك مقارنة مفجعة؛ فالسودان بلد غني بالموارد إلى درجة أن بعض الدراسات الاقتصادية ترى أنه لو قرر السودان أن يزرع البرسيم فقط، في الأراضي المنتجة له، لأصبح دخله يساوي على الأقل الدخل النفطي لمجموع دول الخليج!

بلاد تتوافر لها أرض خصبة شاسعة، ومياه وفيرة (في حين أن العالم يشتكي من شح المياه)، مع ١٣٠ مليون رأس من الأغنام (سابع دولة في العالم في الثروة الحيوانية) وثروة سمكية وفيرة في السواحل، وتحتوي أرض السودان فوق ذلك على أكبر احتياطي من النحاس في العالم. لكن في عهد حكم الإخوان استُبدلت بالإدارة الواقعية والعلمية عدد من الشعارات المستندة على الأوهام، ولم تكتف في نشاطها بالبقاء في الحدود السودانية، بل تهيأ لها في مدة أن تتصدر الإسلام الحركي الدولي، فغاب الوعي وانقسم السودان ودخل في حروب أهلية. لقد كانت المنطلقات خاطئة، وفي سبيل البقاء في الحكم بررت كل الشرور (تبريرًا شرعيًّا كما ادعوا) وعلى رأس تلك التبريرات الكذب المنظم والدائم على المجتمع السوداني.

كينونة الصورة
أو كيف صار العالم نسخة؟



هانز جورج غادمر فيلسوف ألماني

ترجمة: **فتحي المسكيني** كاتب ومترجم تونسي

إن السؤال عن نمط كينونة الصورة، الذي نطرحه هنا، إنما يسأل عن شيء، هو أمر مشترك لكل الطرق المتعددة لظهور الصورة. إنه يحترف بذلك نحوًا من التجريد. لكن هذا التجريد ليس من اعتباطية التفكر الفلسفي في شيء، بل هو أمر، تجده مزاوَلا بعدُ من جانب الوعي الجمالي، الذي يتحول عنده في الحقيقة إلى صورة، كل ما يقبل أن يخضع إلى تقنية الصورة السائدة في الحاضر. وفي هذا الاستخدام لمفهوم الصورة ليس هناك بلا ريب أية حقيقة تاريخية. فإن البحث في تاريخ الفن في الوقت الحاضر يمكننا من أن ندلل بشكل وافر على أن ما نسميه «صورة» إنما يملك تاريخًا متفاضلًا. وفي الأساس إنما مع نوع الصورة التي بُلِغ إليها في أوج عصر النهضة من تطور الرسم الغربي فحسب، ازدهرت «سيادة الصورة» ازدهارًا تامًّا. ههنا فقط أصبح لدينا صور، تكتفي بذاتها تمامًا، حتى من دون إطار أو محيط يؤطرها، هي بعدُ أعمال منفردة ومغلقة. ويمكن للمرء بوجه ما أن يتعرف في مطلب concinnitas الذي فرضه ل. ب. ألبارتي إلى تعبير نظري جيد عن المثل الأعلى الجديد للفن، الذي عين رسم الصورة في عصر النهضة.

بيد أنه يبدو لي أنه من المميز أن تكون التعيينات المفهومية الكلاسيكية للجميل عامة هي التي يستدعيها منظرُ «الصورة» هنا. إن الجميل هو على نحو لا يحق أن يؤخَذ منه ولا أن يضاف إليه شيء، متى كان يجب ألا يُدمر للتو بما هو كذلك، [١٤١]، فذلك ما كان يعرفه أرسطو، الذي لا نشك في أن الصورة في معنى البارتي لم تكن موجودة لديه. يشير ذلك إلى أن مفهوم «الصورة» يمكن -بناءً على ذلك- أن يكون له معنى عام، يجب ألّا يكون محدودًا بطور معين من تاريخ الصورة. إن النمنمة «الأتوني» والأيقونة البيزنطية هي بالمعنى الأوسع صورة، حتى إن كان رسم الصورة في هذه الأحوال يتبع مبادئ مغايرة تمامًا وتتخصص على الأرجح من خلال مفهوم «الرمز التصويري».

وفي المعنى نفسه، فإن المفهوم الجمالي للصورة إنما ينبغي له دومًا أن يضم معه النحت الذي يعد من الفنون التشكيلية. ليس الأمر تعميمًا اعتباطيًّا، بل هو يقابل ما حدث على مدى التاريخ من وضع إشكالي للجماليات الفلسفية، يعود في آخر المطاف إلى دور الصورة في الأفلاطونية ترسب في استعمال [لفظة] الصورة في اللغة العادية.

إن مفهوم الصورة في القرون الحديثة لا يمكن بلا ريب أن يصلح بوصفه منطلقًا معلومًا بنفسه. وإنما يريد المبحث التالي بالأحرى أن يتحرر من هذا الافتراض


ألبارتي، واجهة سانتا ماريا نوفيلا، إيطاليا

المسبق. وإن وُكده هو أن يقترح بالنسبة إلى نمط كينونة الصورة وجهًا من التصور يخلصه من العلاقة بالوعي الجمالي وبمفهوم الصورة، اللذين عودنا بهما رواقُ الفنون الحديث، ويصله من جديد بمفهوم «التزويق» الذي ساء صيتُه بسبب جماليات التجربة المعيشة.

فإذا كان له في ذلك بعضُ التقاء مع البحث الحديث في تاريخ الفن، الذي قطع صلته بالمفهوم الساذج للصورة والنحت، اللذين سيطرا في عصر فن التجربة المعيشة ليس فقط على الوعي الجمالي وإنما أيضًا على التفكير في تاريخ الفن، فإن هكذا التقاء لا ريب أنه ليس من المصادفة

في شيء. بل على الأرجح إن في عمق البحث في علم الفن كما في عمق التفكر الفلسفي لتكمن أزمةُ الصورة نفسُها التي نجمت عن عصر الدولة الصناعية والإدارية ومجالها العمومي الموظف. إنه فقط منذ أن عُدِمنا مكانًا للصور، عرفنا في المقابل أن الصور ليست صورًا فحسب، بل إنها تطالب بالمكان.

إشكالية الأصل والنسخة

إن الغرض من التحليل المفهومي الذي نعرضه هو على ذلك ليس من باب نظرية الفن بل هو غرض أنطولوجي. وإن نقد الجماليات التقليدية، الذي ارتآه أول الأمر، لا يعدو أن يكون له سوى مدخل إلى الظفر بأفق يحيط بالفن والتاريخ معًا. ولدى تحليل مفهوم الصورة نحن لن نضع نصب عينينا غير سؤالين على وجه الحصر. [١٤٢] فنسأل بادئ الأمر من أي جهة نظر تتميز الصورة عن النسخة (ثم بالنظر إلى إشكالية النموذج)، ثم، كيف تنتج انطلاقًا من ذلك علاقةُ الصورة بعالمها.

بذلك فإن مفهوم الصورة إنما يذهب فيما أبعد من مفهوم العرض المستعمَل حتى الآن، وذلك على الحقيقة، فأي صورة إنما شأنها أن تتعلق من حيث الماهية بنموذجها. ففي شأن الفنون الانتقالية، التي انطلقنا منها، نحن إنما تكلمنا عن العرض، ولكن ليس عن الصورة. إن العرض قد ظهر ههنا وكأنه تضاعف. فالشعر كما أيضًا إلقاؤه، على الركح مثلًا، إنما هو عرض. أما نحن فقد كان لنا ذا دلالة حاسمة أن التجربة الأصيلة للفن تمر عبر تضاعف هذه العروض، من دون أن تفرق بينها. إن العالم الذي يظهر في لعبة العرض لا يقوم مثلما نسخة بجوار العالم الفعلي، بل هو هذا العالم ذاته في الحقيقة العليا لوجوده. وحري أن الإلقاء، التجسيد على الركح مثلًا، ليس نسخة، بجوارها يحتفظ نموذج الدراما نفسه بوجود لذاته.

إن مفهوم المحاكاة، الذي استُخدم في طريقتي العرض، لا يعني بذلك نحوًا من الاستنساخ بقدر ما يعني إظهار المعروض. فمن دون محاكاة الأثر، لا يكون العالم هناك كما هو فيه هناك، ومن دون الإلقاء فإن الأثر بدوره لن يكون هناك. فإنما في العرض يكتمل حضور المعروض. ونحن سوف نعدّ الدلالةَ الأساسية للتواشج الأنطولوجي بين الوجود الأصلي والوجود الذي أُعيد إنتاجه، والأوليةَ المنهجية التي منحتنا إياها الفنون الانتقالية، أمرًا مبررًا، إذا أمكن للإبصار المستفاد هنالك أن يصدق على الفنون التشكيلية. ولا ريب أن المرء لا يستطيع أن يتكلم هنالك عن الاستنساخ كما عن الوجود الأصيل للأثر.

> **مهمة النسخة هي أن تشبه الأصل، ومقياس تناسبها هو أن يتعرف المرء إلى الأصل في النسخة، فقدرها هو أن تُلغي وجودَها لذاتها وأن تخدم بالكلية توسطَ المنسوخ**



نسخة من لوحة "غيرنيكا" لبابلو بيكاسو بإسبانيا

إن الصورة، من جهة ما هي أصل، إنما تدفع عن نفسها على الأرجح أن تصير شيئًا يُستنسَخُ. كذلك يبدو من الواضح أن المستنسَخ في النسخة من شأنه أن يملك وجودًا مستقلًّا عن الصورة، وذلك إلى حد أن الصورة إنما تظهر وكأنها توجد بالنظر إلى المعروض وجودًا أقل. وإنما بهذه الطريقة ينزلق المرء في الإشكالية الأنطولوجية للأصل والنسخة. أما نحن فشأننا أن ننطلق من أن طريقة وجود الأثر الفني هي العرض ونتساءل بأي وجه يصبح معنى العرض قابلًا للتحقق منه من طريق ما نسميه الصورة. إن العرض لا يمكن هنا أن يعني الاستنساخ. وسوف يكون علينا أن نعين طريقة وجود الصورة على نحو أكثر قربًا وذلك بأن نميز الطريقة التي بها يتعلق العرضُ ضمنها بما هو أصلي، عن علاقة الاستنساخ، وصلة النسخة بالأصل.

ذلك أمر قد يتوضح من طريق تحليل أكثر دقة، ضمنه يمكن للأولية القديمة [١٤٣] للحي، لـ zôon، وبالأخص للشخص، أن تأتي رأسًا إلى مرمى النظر. ففي ماهية النسخة أنه ليس لها من مهمة أخرى، سوى أن تشبه الأصل. إن مقياس تناسبها هو أن يتعرف المرء إلى الأصل في النسخة. ذلك يعني أن قدرها هو أن تُلغي وجودَها لذاتها وأن تخدم بالكلية توسطَ المنسوخ. إن النسخة المثالية ستكون بذلك صورة المرآة. إن لها بالفعل وجودًا زائلًا. وهي لا توجد إلا لمن ينظر في المرآة، وما وراء ظهورها الصرف هي لا شيء. بيد أنه في الحقيقة، هي على وجه العموم ليست صورة ولا نسخة، إذْ ليس لها وجود لذاتها. إن المرآة إنما تعكس الصورة، وذلك يعني أن المرآة لا تجعل ما تُريه للمرء، مرئيًا، إلا طالما كان المرء يرى في المرآة، ويحتفظ فيها بصورته الخاصة أو بأي شيء يتراءى فيها.

وبناءً على ذلك ليس من قبيل المصادفة أننا نتكلم هنا عن صورة وليس عن نسخة أو استنساخ. ففي صورة المرآة إنما الموجود ذاته هو الذي يظهر في الصورة، بحيث إنني أملكه هو ذاته في صورة المرآة. أما النسخة، فإنها على الضد من ذلك تريد ألا تكون مرئية إلا بالنظر إلى المقصود معها. إنها نسخة، لا تريد أن تكون شيئًا آخر غير إعادة لشيء ما وإنما لها وظيفتها الوحيدة في التعريف بذلك الشيء نفسه (مثلًا صورة الهوية أو الإشهار في كاتالوغ بيع).



إن النسخة تُلغي نفسها بنفسها في معنى أنها تؤدي دور الوسيلة، ومثل كل وسيلة هي بالبلوغ إلى هدفها تفقد وظيفتها. إنها توجد لذاتها، وذلك من أجل أن تُلغي نفسها على هذا النحو. هذا الإلغاء الذاتي للنسخة هو لحظة قصدية في وجود النسخة ذاتها. ولدى تغير القصد، مثلًا متى أراد المرء أن يقارن النسخة بالأصل وأن يحكم على مدى شبهها وأن يميزها عندئذ مِن الأصل، فإنها تبرز مظهرها الخاص إلى العيان، مثل أي وسيلة أو أداة أخرى، لم تُستَعمَل، وإنما وُضعت موضع الامتحان. وعلى ذلك هي لا تملك وظيفتها الأصيلة في التفكر الذي يقارن ويميز، بل من جهة ما تُحيل، بالاستناد إلى شبهها، على الشيء المستنسَخ. بذلك هي تحقق نفسها في إلغاء نفسها.

أما ما هو على الضد من ذلك صورة، فإن قدره على وجه العموم ليس في إلغاء نفسه. وذلك أنه ليس وسيلة لغاية ما. فإن الصورة ذاتها هنا هي المقصود، من حيث إن ما يتوقف عليه الأمر على وجه الدقة هو كيف يعرض المعروض نفسه فيها. ذلك يعني بادئ الأمر أن المرء لا يُبعَثُ به فحسب منها إلى المعروض. إن العرض لَيبقى بالأحرى مرتبطًا في جوهره مع المعروض، بل، هو ينتمي إليه كشطر منه. ذلك أيضًا هو السبب في أن المرآة إنما تعكس الصورة وليس النسخة [١٤٤]: إنها صورة الذي يعرض نفسه في المرآة وهي لا تقبل الانفصال عن حضوره. إن المرآة يمكن أن تعطي صورة مشوهة، لا ريب. لكن ذلك ليس سوى نقص فيها؛ إذ هي لا تؤدي وظيفتها على الوجه الصحيح. بذلك فإن المرآة تعزز ما يجب من حيث الأساس أن يُقال هنا من حيث إنه فيما يتعلق بالصورة إنما يتوجه القصد إلى الوحدة الأصلية، وعدم التمييز بين العرض والمعروض. إن صورة المعروض- صورت«ه» (وليس صورة المرآة)، هي ما ينكشف في المرآة.



قل لي أين تكتب، أقل لك من أنت

غلاديس ماريفا وأليكسي بروكا كاتبان فرنسيان

ترجمة: عزيز الصاميدي

بعضنا يحتاج إلى ممارسة المشي لكي يكتب، في حين يبحث بعضنا الآخر عن الهدوء والعزلة. يعد مكان الكتابة أحد أهم الموضوعات التي نجدها حاضرةً على امتداد التاريخ الأدبي؛ إذ تبلور حوله موقفان متعارضان، بل مدرستان لكل منهما طرق خاصة وأسلوب فريد، بل حتى نوع من النضال المعلن في بعض الأحيان. فهل تغيير المكان شرط أساس لا تتقد جذوة الإلهام من دونه؟ الحكم متروك لكم.

«لا يسعنا التفكير ولا الكتابة إلا في وضعية الجلوس». يقول فلوبير. فهذا الكاتب كان يكره المشي أو أي تمرين بدني آخر، وظل وفيًّا للفكرة النمطية التي تصور الكاتب وهو عاكف على مكتبه لا يغادره. وعلى الرغم من كونه صاحب مؤلفات عظيمة من بينها رواية «السيدة بوفاري»، فإن ذلك لم يعفه من بعض السخرية، إذ يصفه نيتشه في «أفول الأصنام» بـ«الردف الرصاصي»؛ كناية عن جلوسه الذي يستمر لساعات طويلة: «أن تكون ردفًا رصاصيًّا هو أعظم خطيئة يمكن ارتكابها ضد العقل، فوحدها الأفكار التي تتأتى للمرء في أثناء المشي تمتلك شيئًا من القيمة». وفي رسالة نشرت في أثناء الحجر الصحي لربيع عام ٢٠٢٠م، استحضر ميشيل ويليبيك هذا الشجار وأكد تبنيه لموقف نيتشه، داحضًا فكرة أن الاستقرار شرط جوهري من شروط الكتابة: «إن من يحاول الكتابة من دون أن يقوم خلال يومه بالمشي لساعات طويلة وبإيقاع سريع فمن الأجدى له ألا يكتب شيئًا؛ إذ يستحيل على الكاتب المسكين أن يتخلص مما يتراكم لديه من توتر عصبي، ومن الأفكار والصور التي تظل تدور برأسه وتسبب له الآلام والأوجاع، فتزداد عصبيته وربما قاده ذلك إلى الجنون».

المشي فعل مقاومة

إن محاولة وضع قائمة بالكُتَّاب المشائين تشكل تحدّيًا حقيقيًّا؛ وذلك لأن عديدين ساروا على خطى الفيلسوف أو مهدوا الطريق أمامه. فلدى أصحاب المذهب الرومانسي،



هايدغر يمارس المشي في الغابة

لا يُحتَفَى بالطبيعة إلا من خلال جسم يتحرك، كما لو كان ممغنطًا، منجذبًا إلى مكان بعيد. «إن أكثر ما أتحسر عليه في تفاصيل حياتي التي لم أعد أتذكرها هو عدم تدويني يوميات للرحلات التي قمت بها. فأنا لم أفكر ولم أعش، لم أحس بوجودي، لم أكن أنا نفسي إذا صح القول، قدر ما فعلت ذلك خلال الرحلات التي قمت بها وحيدًا وعلى الأقدام»، يؤكد مثلًا جان جاك روسو في «اعترافاته».

وإذا كان المشي لدى روسو، كما جاء ذلك في كتابه «أحلام يقظة متجول منفرد» مناسبة للتأمل الفلسفي، فإن هناك من يتخذ منه نهجًا نقديًّا، بل سياسيًّا أيضًا. ففي محاضرته التي ألقاها عام ١٨٥١م، تحت عنوان «عن المشي»، أشاد صاحب نظرية العصيان المدني هنري ديفيد ثورو بممارسة يستطيع الإنسان أن يجد فيها خلاصه وتحرره. وفي كتاب «فن المشي»، تُشبّه مواطنته ريبيكا سولنيت المشيَ بفعل مقاومة حيث تكتب: «في ثقافة مكرسة بالكامل للإنتاج، أصبح التفكير يعادل عدم القيام بأي شيء، وعدم القيام بأي شيء أمر صعب... ما يقترب من عدم فعل أي شيء هو المشي».

أما لدينا في فرنسا، فيرى سيلفان تيسون أن المشي نقد متحرك للحداثة من حيث إنه يسمح لنا بالابتعاد من العالم الرقمي الذي أصبح يتحكم في وجودنا المتصل. فبعد سقوطه في عام ٢٠١٤م من أعلى أحد الأسطح التي كان يتسلقها، اكتشف الكاتب البُعد العلاجي للمشي من خلال قيامه بدورة حول فرنسا سيرًا على الأقدام مباشرة بعد خروجه من المستشفى، وهي التجربة التي يرويها في كتابه «على الطرقات السوداء» (٢٠١٦م).

الإلهام من دون وسائط

إن الاستقرار الذي يوصي به فلوبير لا يجمع عليه الكل إذن. فإذا كانت بعض الأقلام في حاجة إلى مكان خاص لكي تجود بالإبداع، فلدى أقلام أخرى قدرة هائلة على التجرد من العالم المحيط بها بحيث يمكنها أن تؤلف في أي سياق كان. فقد كان الراحل جان كلود كاريير قادرًا على العمل على رصيف محطة القطار أو في صالة الإركاب في أحد المطارات. كما كان برنارد فيربير يكتفي بغرفة فندق غير شخصية ليقضي فيها ساعات من الكتابة يوميًّا.

إن تنوع وسائل النقل الحالية التي باتت تتيح لنا التوفيق بين الاستقرار والسفر (طالما أن الجسد حينما يكون على متن حافلة، أو قطار، أو طائرة، أو سفينة، فإنه يكون مستقرًّا ومتحركًا في الآن نفسه)، كان بإمكانها أن تعين فلوبير على كسب الرهان، وبخاصة أنه لم يكن يطالب في نهاية الأمر سوى بحقه في أن يكتب وهو جالس. وإذا كان من وقت لآخر يسافر لتوثيق مشروعاته الروائية -مثلًا إلى تونس قبل كتابة روايته سالامبو- أو طلبًا للاستجمام -مثلًا إلى الشرق أو منطقة لا بروتان رفقة ماكسيم دو كان- فإن الإلهام كان يأتيه من دون وسائط؛ إذ لم يكن في حاجة لأن يدغدغ خياله بمناظر طبيعية تمرّ أمامه بسرعة كبيرة لدرجة أن معالمها تصبح غير واضحة. وهذه نقطة تحسب لكاتبنا فلوبير، الذي يصعب علينا مع ذلك أن نتخيله هاويًا لعبور المحيطات، لكثرة ما كانت حياته اليومية تقع على النقيض تمامًا من حياة المغامرين التي عاشها على سبيل المثال الروائي بليز ساندرا، العاشق الكبير للرحلات البحرية التي تحدث عنها في كتابه «حياة خطرة».

> **كان فلوبير يكره المشي أو أي تمرين بدني آخر، وظل وفيًّا للفكرة النمطية التي تصور الكاتب وهو عاكف على مكتبه لا يغادره**

بحثًا عن «المكان الحقيقي»

وعلى خطى ساندرا، نشرت الروائية والمراسلة الصحفية كريستيان رانسي قبل مدة مقالة جذابة بعنوان «أعالي البحار»، تتحدث فيها عن تجربة الكتابة في البحر: «فوق الأمواج السوداء الضخمة للمحيط الأطلسي، أنين المحرك الرتيب يصفي ذاكرتي وينقي تفكيري. وعلى الرغم من أنني لم أكن واعية بما أفعله، فإنني قد بدأت بالفعل رحلة طويلة ومستقرة من التأمل الذاتي والبحث عما أختزنه من ذكريات».

إن العبور الطويل الذي قامت به بين فرنسا والبرازيل شكل لها نقطة البداية في السعي للعثور على «المكان الحقيقي» الذي يختلف باختلاف الكتاب. بعضهم يبحث عن هذا المكان في أعالي البحار، على خط الأفق، في حين أن بعضهم الآخر يبحث عنه في محيط مألوف، إن لم يكن محدودًا، بل مكانًا يزداد ضيقه بشكل مطرد، مثل إيميلي ديكنسون، التي ألهمتها عزلتها أجمل قصائد الآداب

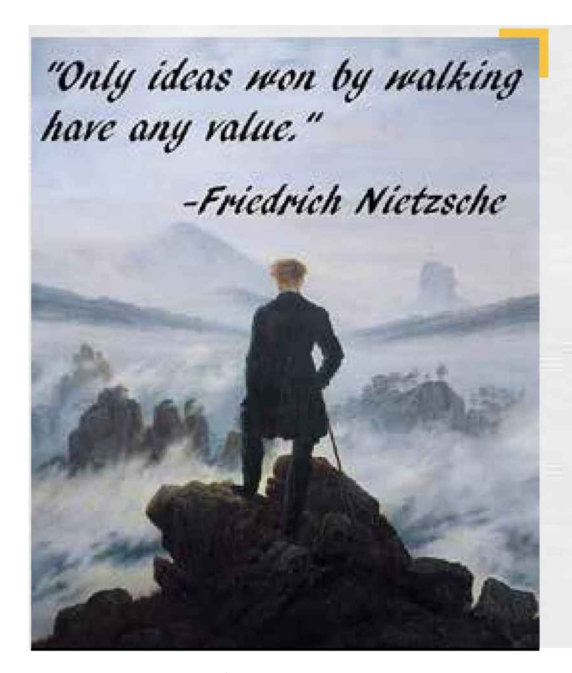
ستندال

الأميركية. بحثًا عن المكان الحقيقي، بعض الأقلام إذن تضطر إلى الابتعاد بينما أخرى لا تقوى عليه. ولكن ألا يكون المكان الحقيقي لهم جميعًا هو الكتابة في حد ذاتها، مهما كانت الظروف التي يتأتى فيها الإبداع؟

ستيفن كينغ في مواجهة مكاتبه

لا يوجد ما هو بريء لدى الكاتب الأميركي ستيفن كينغ، بما في ذلك مكان الكتابة. صحيح أنه في سنوات فقره، كتب العديد من الروايات والقصص القصيرة في سيارته، أو في مقصورة الملابس في المقطورة المتحركة التي كان يعيش فيها مع زوجته وطفليه. في ذلك الوقت، كما يقول، كان رأسه مثل «منزل يحترق» مليئًا بالأفكار التي يقاتل بعضها بعضًا من أجل الخروج. وبعد ثلاثين عامًا من ممارسته للكتابة، في عام ٢٠٠٦م، نشر ستيفن كينغ رواية «قصة ليسي»، التي يرى فيها أفضل ما كتب، حيث ركزت بالكامل على مكتب كاتب متوفى يشبهه إلى حد كبير مكتبًا مليئًا بالمحفوظات التي يسيل لها لعاب أساتذة جامعة جشعين وقرّاء غير أسوياء. أكثر ما تأمل فيه هو الأهمية الرمزية لقطعة الأثاث هاته، كما يروي ذلك في مقالته: «الكتابة. مذكرات مهنة».

يروي كينغ أنه عندما أصبح غنيًّا، اقتنى مكتبًا ضخمًا، مصنوعًا من خشب البلوط الفاخر، ووضعه في وسط الغرفة التي كان يعمل فيها. ثم بعد ذلك، ولمدة عشر سنوات، انغمس في ملذاته المدمرة: الكوكايين والكحول والمهدئات، التي كان يستهلكها وحده خلال حصص الاشتغال؛ حتى إنه يقول: إنه لم يعد يتذكر على الإطلاق كتابة بعض النصوص التي أنجزها خلال هذه المرحلة. ثم خضع لعلاج الإدمان بعدما أجبرته العائلة على ذلك. وعند عودته، تخلص من



المكتب الكبير واستبدل به مكتبًا آخر أكثر تواضعًا، لم يضعه في وسط الغرفة، بل في زاوية صغيرة.

كان ذلك فعلًا رمزيًّا: فقد أدرك كينغ أنه بشرائه مكتبًا بتلك الضخامة ووضعه في المركز، كان يسلم ضمنيًّا بأن «الحياة ما هي إلا نظام دعم لوجستي للفن»، ومن ثم فإن الكتابة تمتلك الأسبقية على الوجود، بما في ذلك الأسرة. ومن خلال استبداله بالمكتب المذكور قطعة أثاث أصغر، ووضعها في زاوية صغيرة، فإنه بات يؤكد العكس.

ماكسيم شاتام محاطًا بالمومياوات

ما إن نلج مكتب خزانة الروائي ماكسيم شاتام، حتى تقفز إلى أذهاننا حكايات ألف ليلة وليلة، وبخاصة شخصية علي بابا ومغارة الكنوز. فقد صمم كاتب الروايات البوليسية هذا مكتبه على شكل يشبه إلى حد بعيد حجرات العجائب التي كانت توجد في إنجلترا في القرن التاسع عشر؛ حيث نجد فيه جنبًا إلى جنب مصابيح حديدية عتيقة مع جسم ذئب محنط مع مومياء مصرية، وقطعة من حطام سفينة التيتانيك، مع أعمال أنجزها الفنان أليكس سي إف متأثرًا فيها بالقصص القصيرة لهوارد فيليب لوفكرافت، أو إدغار آلان بو.

وعلى الرغم من أن مكان عمله يحوي العديد من الكتب -ومنها روايات جون رونالد تولكين- فهو يحوي أيضًا معادن وجماجم حيوانية. ويحلم مؤلف كتاب «ثلاثية الشر» وسلسلة «العالم الآخر» بالانتقال يومًا ما للعيش في قصر. وفي انتظار

أن يتحقق له ذلك، فهو يستمد إلهامه من هذه المجموعات، من الأشياء المخيفة وغير المألوفة التي تساعده على مغادرة الواقع والغوص في عالمه الخاص، لمدة تفوق عشر ساعات في اليوم.

راي برادبري وسط الفوضى

لا يمتلك راي برادبري في مكتبه نفائس كالتي يمتلكها ماكسيم شاتام إلا أن مؤلف الأدب العجائبي والخيال العلمي (١٩٢٠-٢٠١٢م) يشتغل في الجو نفسه من الفوضى العارمة. فمكتبه يحتل الطابق السفلي من منزله في لوس أنجليس، ويمتد على مساحة ضخمة ومريحة بالنسبة لكاتب لم يكن في بداياته يملك ما يكفيه لشراء مكتب. ففي الوقت الذي كتب فيه «السجلات المريخية»، ثم «فهرنهايت ٤٥١»، كان برادبري في الثلاثينيات من عمره، وكان يستأجر آلة كاتبة مقابل عشرة سنتات في الساعة من مكتبة جامعة لوس أنجليس. وفي أرشيف صُوِّر بالأبيض والأسود، نشاهده جالسًا وراء مكتبه، محاطًا بالصور والأدوات وحكايات الكوميكس، التي كان مولعًا بقراءتها منذ سنوات مراهقته، ومن هذه القصص على سبيل المثال فلاش غوردون وباك روجرز.

ويوضح برادبري ذلك، فيقول: «إن ماضي الكاتب هو أثمن ما يملك. أحيانًا تفيدني بعض الأغراض من قبيل قناع أو إيصال أو أي شيء آخر في تذكر تجربة عشتها، ومن هنا تولد قصة جديدة؛ لذا فأنا مولع بجمع الأشياء. أحتفظ بكل ما ملكته منذ طفولتي». تُظهر الصور التي التقطت في مكتبه خلال السنوات الأخيرة من حياته المكان وهو غارق حرفيًّا في بحر من الدمى التي تمثل شخصيات ديزني أو أفلام الخيال العلمي. تغطي التماثيل العملاقة وملصقات الأفلام جزءًا من البلاط. وفي خضم كل هذه الفوضى، يكتب برادبري بهدوء تام، بين مجسم ديناصور بلاستيكي وقطته السوداء، التي تنظر إليه بكل محبة.

صورة ذاتية للشاعر كهاوٍ لجمع التحف

عظمُ حوت منقوش، وقناع من قبائل الإيروكوا الأميركية، ودروع من بابوازيا (غينيا الجديدة)، ولوحة للفنان التشكيلي خوان ميرو؛ هذه التحفُ نجدها مرتبةً من أعلى إلى أسفل على جدار يضم ما مجموعه ٢٥٥ قطعةً وعملًا فنيًّا جمعها أندريه بروتون ما بين عامي ١٩٢٢-١٩٦٦م في الأستوديو الذي يملكه في شارع فونتين بمدينة باريس. فقد نظم مؤلف رواية «نادجا»، المولود سنة ١٨٩٦م والمتوفى سنة ١٩٦٦م، معظم قصائده ومقالاته على هذا المكتب الواقع في غرفة العجائب التي جمع المؤلف محتوياتها طوال سنوات عدة. فما الذي يمكننا أن نستشفه من خلال تجميع هذه العناصر المتناثرة؟

المشي نقد متحرك للحداثة؛ فهو يسمح لنا بالابتعاد من العالم الرقمي الذي أصبح يتحكم في وجودنا المتصل

جاء في مقالة بروتون: «الاعتراف الهازئ» التي نُشرت ضمن أعماله الكاملة سنة ١٩٨٨م ما يأتي: «ثم ألا يكون المعنى الحقيقي للعمل الفني، ليس المعنى الذي نعتقد أننا قد أدركناه، وإنما ذلك المعنى الذي بإمكان هذا العمل اكتسابه في علاقته بما يحيط به».

يقول ديدييه أوتينغر، المكلف العام بحفظ التراث الفرنسي وخبير الفن التشكيلي الحديث والمعاصر: «هناك ثلاث طرق لمقاربة حائط بروتون: أولًا كصورة ذاتية تؤرخ للرحلات التي قام بها الكاتب، وبخاصة إلى القارة الأميركية كما تؤرخ لمذهب السوريالية الذي كان بروتون قائدًا له. ثم يمكن مقاربة الحائط كـ«بيان على شكل بناء» يمتدح الغرابة والسحر في مقابل المنهج المنطقي والعلمي في علم المتاحف». في شريط فيديو صور بمتحف بومبيدو في باريس، يوضح ديدييه أوتينغر أن: «الجدار هو إنكار للشكل الذي يوجد عليه متحف الفن الحديث، بل إنكار لشكل المتاحف في جميع أنحاء العالم»، التي تميل إلى ترتيب الأعمال وفقًا للمعايير الجغرافية أو الحِقَب الزمنية.

وأخيرًا، فإن جدار بروتون يصف الشرارة، «المجال المغناطيسي»، التي يطلقها التقارب غير المألوف والاعتباطي لعناصر من الواقع تبدو متباعدة. وهكذا فإن غرفة العجائب هاته تعد تجسيدًا ماديًّا لما يبحث عنه الكاتب، وهو ما نجده سواء في بيانه حول السريالية أو في «الحقول المغناطيسية»، ديوان القصائد النثرية الذي كتبه في ١٩١١م ويُعَدّ كتابَ شبابِه، الذي بدأ من خلاله هذه «الحركة التي لم تنقطع [حيث] الشعر يمتزج بالحياة». كما يمتزج حائط الكاتب مع أعماله.

المصدر:
مجلة لير الفرنسية Lire، العدد 497، يونيو 2021م.



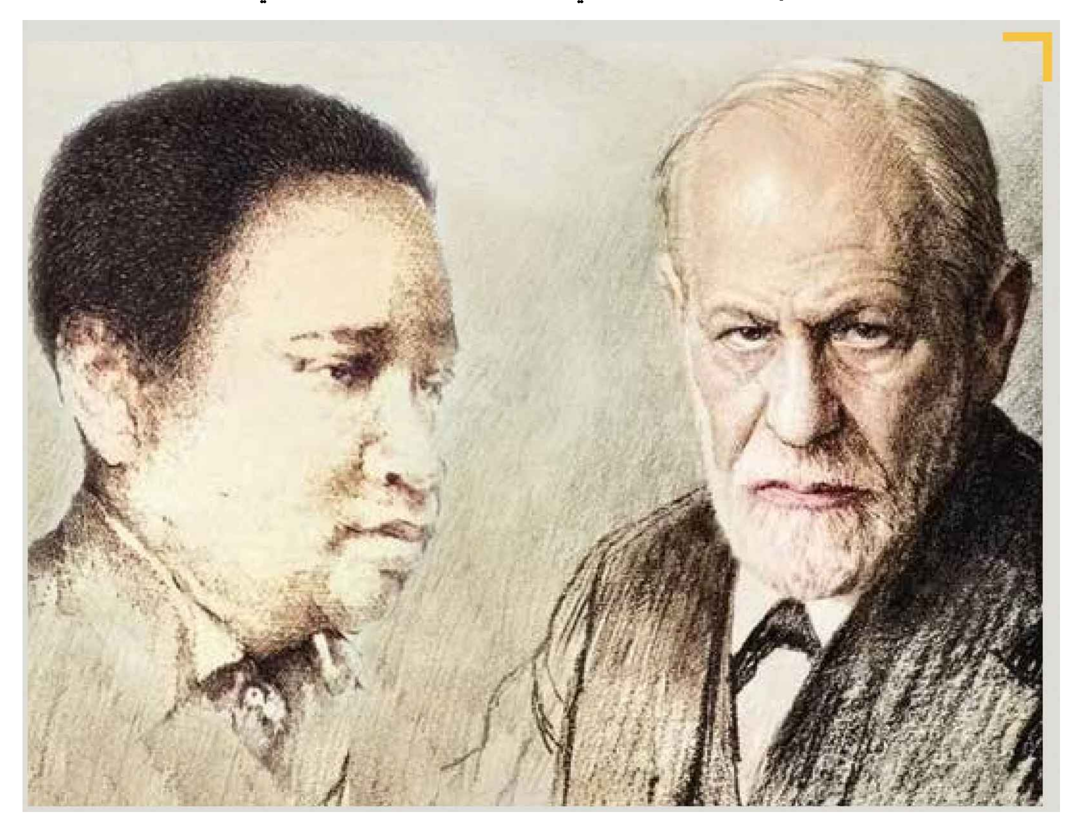
عصام أبو القاسم
كاتب سوداني

الأدب العربي والتحليل النفسي في مطلع القرن العشرين

معاوية نور في صحبة سيغموند فرويد

انطوت حياة الكاتب والناقد السوداني معاوية محمد نور (١٩٠٩- ١٩٤١م)، الذي تمر ذكرى رحيله الثمانون في شهر ديسمبر المقبل، على مفارقة مأساوية من الصعب مقاومة إغراء ذكرها في مستهل مقال، كهذا يتطرق إلى موقع هذا الأديب في مشهد تفاعل أدباء النهضة العربية مع نظرية التحليل النفسي ومؤسسها النمساوي سيغموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩م) خلال عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي.

معاوية الذي درس الأدب الإنجليزي في الجامعة الأميركية في بيروت، ثم انتقل للإقامة في العاصمة المصرية وحقق حضورًا لامعًا في مدة وجيزة في أبرز صحفها ومجلاتها الثقافية في تلك الحقبة، عبر طائفة



غنية ومتنوعة من المقالات والدراسات التي كان يكتبها باللغتين العربية والإنجليزية؛ هذا المثقف الطليعي الذي اتسم بالحيوية والجسارة والطموح تدهورت صحته العقلية فجأة وهو لم يتخطّ العقد الثاني في عمره، وحُجز بمصحة للأمراض العصبية في القاهرة قبل أن ينقل إلى بيت عائلته في العاصمة السودانية، حيث عزل في غرفة قصية، إلا أنه كان يخرج من حين لآخر إلى ضوء النهار وقد تحول إلى رجل شاحب وسقيم يلبس الزي الشعبي السوداني (الجلباب)، ويهيم على وجهه وهو يحمل القرآن الكريم ويردد آياته؛ هو الذي عاش متمثلًا وممثلًا روح العلمانية الغربية في كل ملمح من شخصيته (في لغته، وقراءاته، وكتاباته، حتى ملبسه، وهواياته، وعلاقاته الاجتماعية،... إلخ).

وبعد وقت قصير -وهنا مكمن المفارقة العبثية- عمل أهله كل ما في وسعهم لأجل معالجته فعرضوه على (فكي/ فقيه) فأخذ هذا يعالجه بالأعشاب والطلاسم، وفي مرحلة تالية راح يمزق ظهره بالسياط زاعمًا أنه سيخرج الأرواح الشريرة الكامنة في بدنه. إلى أن ساءت الحالة الصحية لمعاوية أكثر، ثم مات.

تلك النهاية المفجعة بوقائعها العبثية ما كان لأحد أن يتوقعها آخر محطة في المسار الأدبي الواعد لمعاوية نور الذي «بشر العالم العربي بأمل كبير لم تنجزه المقادير» وفق قولة الشاعر والناقد المصري عباس محمود العقاد (١٨٩٩- ١٩٦٥م)، ولكنها تبقى نهاية ممكنة بالطبع. فالعديد من أدباء العالم كانت نهاياتهم شبيهة أو ربما أعقد من نهاية الأديب السوداني، وغالبًا ما فُسّرَت تلك النهايات بوصفها رد فعل أو استجابة لما تعرض له هؤلاء الأدباء من اضطهاد اجتماعي أو سياسي، أو نتيجة لحساسيتهم الفائقة أو بسبب تعرضهم لهزات عاطفية عنيفة، ... إلخ.

والشاهد أن الروائي والمؤرخ اللبناني- الإنجليزي إدوارد عطية (١٩٠٣- ١٩٦٤م) فسر ما حصل لتلميذه وصديقه معاوية بأنه نتيجة فشله -معاوية- في التوفيق بين طموحه الفكري وبيئته الاجتماعية المتخلفة، إلى جانب أنه اختبر الفقر والعوز وهو في مصر وقد عجز عن تدبير ما يكفي من مال للعيش والعلاج. وكل تلك التفسيرات، التي قد تصدق أو لا تصدق، هي من بين ما ورثه الذهن الإنساني الحديث من تركة رواد التحليل النفسي، مثل فرويد ويونغ

> كان معاوية من أوائل أدباء النهضة احتفاءً بجهود المحللين النفسانيين كفرويد ويونغ، وأراد أن يكون جسرًا يربط بينهم وبين الثقافة العربية

وسواهما، الذين أنفقوا أعمارهم بحثًا واستكشافًا في مجاهل وألغاز النفس البشرية بهدف فهم واستيعاب ما يصدر منها من أفعال، وما تتجلى عليه من أحوال، وما تنتهي إليها من مآلات. ويمكن القول: إن معاوية كان من أوائل -إن لم يكن أول- أدباء النهضة الأدبية العربية احتفاءً بجهود أولئك المحللين النفسانيين، وقد سجل افتتانه بفتوحاتهم في كتاباته بطرائق شتى، وأراد أن يكون بمنزلة جسر رابط بينهم وبين الثقافة العربية.

الترجيح واليقين

وقبل التفصيل في ذلك تلح على الذهن قصة قصيرة كان كتبها معاوية تحت عنوان «إيمان» ونشرها في جريدة مصر (١٣ سبتمبر ١٩٣٠م)، لعل ذكرها هنا يستكمل موضوع هذه الفقرة من المقال. وتحكي القصة عن جلال أفندي الذي يستمع بشغف لأحاديث المتكلمين حوله في المكتب والترام والمنتديات، ثم يأخذ الآراء التي تروق له من دون تثبت ويتبناها تبنيًا، وبخاصة إذا سمعها من متكلم قوي وحازم وأكيد في حجته وشخصيته.

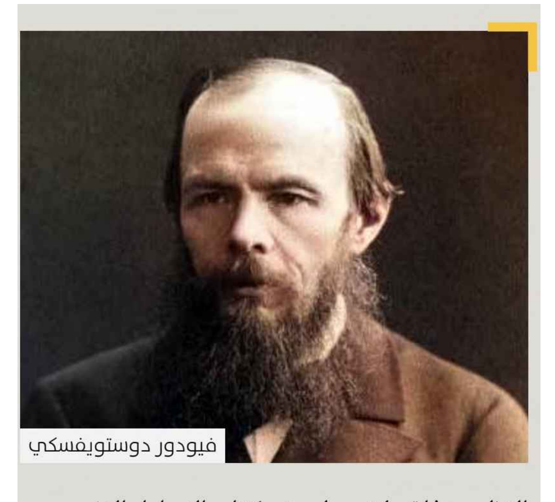
يأخذ جلال أفندي هذه الآراء فيعيد ترديدها على أصحابه، وكأنما هي له وهو يتعصب لها ويذود عنها. وتروي القصة كيف أمست حياة الأفندي في النهاية مزيجًا من الآراء المتناقضة في مسائل كالتوظيف في دواوين الحكومة والموسيقا والرقص والكيمياء والفيزياء، وكيف تحول من شخص يؤمن بكل شيء إلى شخص يشك في كل شيء، ثم كيف راح أفراد مجتمعه يسخرون منه حتى اضطرب كيانه العصبي وصار لا يأكل ولا يشرب، وأخذ يهيم في الطرقات بعدما اعتراه مس من الجنون، ثم مات.

يصعب القول: إن معاوية تنبأ عبر هذه القصة بالطريقة التي سيموت بها فليس من شبه بينه وبين

شخصية بطل القصة، بل هما مختلفان بعضهما عن بعض كل الاختلاف مع أن هناك تشابهًا واضحًا بين ظروف وفاة معاوية وبعض ملامح القصة: الاختلال العقلي فالموت.

ولكن هذه القصة تمثل ترجمة أو تجسيد لرؤية معاوية التي ما انفك يرددها حول «نسبية المعرفة»؛ إذ كان يلح على أهمية ألّا نأخذ الآراء والنظريات بوصفها ثوابت ويقينيات، فهي له مجرد «مسألة ترجيح وقوة واتزان في القول»، وفي رأيه ليس من الحكمة في شيء «تشيع الإنسان للنظرة الفلسفية تشيعًا مطلقًا، في حرارة وجزم وإيمان».

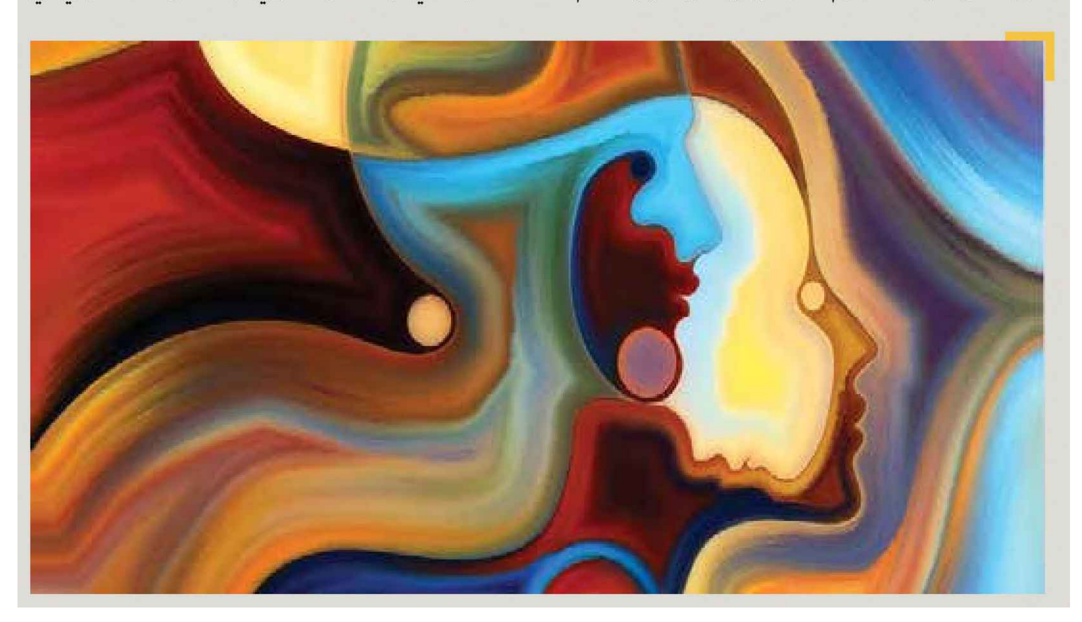
ويمكن رؤية هذا الموقف المبدئي لدى معاوية في تعليق له يتصل بموضوع هذا المقال، كما يتصل بواحد من أسبق المثقفين العرب تفاعلًا مع نظريتي «النشوء والتطور» و«التحليل النفسي»، وهو سلامة موسى (١٨٨٧- ١٩٥٨م)؛ فلقد أخذ عليه معاوية عدم التزامه الروح العلمية ونبرته اليقينية في حديثه عن مدرسة فرويد النفسية. قال معاوية في مقالة له بعنوان «عالم القيم والنظريات..» نشرتها السياسة الأسبوعية (١٨ أكتوبر ١٩٣٠م): «يحزنني حقًّا أن أرى رجلًا كالأستاذ سلامة موسى يكتب في العلم، وعلم النفس بنوع خاص، أحدث العلوم وأصغرها، كتابة فيها من صيغة الجزم ما يخرجها من حيز العلم



فيودور دوستويفسكي

النظري، فلقد لخص لبعض كتاب التحليل النفسي من مدرسة فرويد وأتباعه فأعطى كلامه بالعربية عن النظريات صيغة «النهائية» كأنما العلم استقر لدى فرويد وأتباعه، والقارئ العربي المسكين يحسب أن هذا الذي ينقله إليه سلامة موسى إنما هو علم النفس الحق الذي لا علم بعده ونحن نعلم أن فرويد وأتباعه إنما يكونون مدرسة واحدة بين علماء النفس العديدين».

بيد أن كل ذلك لا ينفي انجذاب معاوية انجذابًا عميقًا إلى فرويد أو إلى مجال التحليل النفسي في عمومه، وما قصته القصيرة (إيمان) إلا واحدة من مجموعة قصص كتبها ونشرها بهدف توطين وترسيخ ما كان يسميه «القصة النفسانية» في تربة الأدب العربي، وقد قال ذلك: «أرمي في



كتابة هذه الصور والأقاصيص [...] إلى درس الشخصيات درسًا سيكولوجيًّا، درسًا يعنى بالنتائج والأسباب، كما يعنى بالدوافع والأزمات».

فرويد ودوستويفسكي

«إن الدرس الصحيح هو درس الإنسان نفسه» هذا قول للشاعر الإنجليزي ألكسندر بوب (١٦٨٨-١٧٤٤م) استعاره معاوية في مقالة له بعنوان «كيف نفكر» (جريدة مصر، ٨ مارس ١٩٣١م) بينما كان يتحدث عن أن البشر حققوا طفرات نوعية في المعرفة العلمية وأحاطوا علمًا بأشياء كثيرة في الطبيعة ولكنهم ما زالوا يجهلون أنفسهم؛ إذ ليس من شيء أصعب من درس النفس ولا أعسر منه منالًا لطالبيه، يقول معاوية، ويضيف موضحًا في المقالة نفسها: «لأن الإنسان أدق من أي آلة عرفها العالم [...] غير أن الممارسة تذلل كل صعوبة فالقارئ الذي يعوّد نفسه مجابهة صعابه النفسية التي تنشأ بينه وبين نفسه، وبينه وبين الناس، وبينه وبين منطق الحياة وظروفها لواجد في مثل هذه المحاولات لذة وإمتاعًا [...]، فليس أمتع ولا ألذ من سرور الاستبانة والاكتشاف عند الإنسان».

ولعل شغف معاوية بالسيكولوجيا هو الذي جعله ينظر إلى الفن بوصفه «تاريخ للنفس في أعلى ساعات نشاطها وفي أحرج لحظات حياتها وفي أثمن تجاربها وصراعها بين العوامل المتضادة والقوى المتنافرة» كما ذكر في مقالة له بعنوان: «الأدب العالي والقصص الفرنسي» نشرها في جريدة السياسة الأسبوعية (٢٦ إبريل ١٩٣٠م).

ولقد كان معاوية قارئًا نهمًا، وكان يقرأ في كل شيء تقريبًا، ولكن بدارسة تجربته يمكننا أن نرى استغراقه الواضح في قراءة مقالات وكتب علم النفس، إلى جانب عنايته الفائقة بكتب السير والتراجم، ولا عجب فكتب السير والتراجم هي بمنزلة البعد الأدبي للتحليل النفسي.

ويبدو أن تعلق معاوية بعلم النفس وعلمائه كان شائعًا في الوسط الأدبي بالقاهرة، وهو ما نستشفه بقراءة استطلاع كانت مجلة «الدهور» اللبنانية أجرته في عددها العاشر (ديسمبر ١٩٣٤م) بعنوان: «لمن أو لماذا تكتب-تنظم؟» واستنطقت عبره مجموعة من الأدباء نذكر منهم: بشارة الخوري، ومحمود تيمور، وإيليا أبو ماضي، وخليل مطران، وعمر أبو ريشة، ومحمد الهمشري، إضافة إلى معاوية نور. ويلاحظ أن المجلة قدمت كل المشاركين بصفاتهم الإبداعية أو المهنية، وحين جاءت إلى معاوية وصفته بـ«أديب.. مهتم بنشر كتابات سيغموند فرويد».

> **بذل معاوية مجهودًا واضحًا حتى يدرج معظم ما سجله العقاد حول ابن الرومي في سياق المعارف المتصلة بعلم النفس**

ولا غرابة فلقد تأثر معاوية بكتابات عالم النفس النمساوي الشهير تأثرًا ظاهرًا، ولئن كان هناك من تفسير لكونه من أوائل من كتبوا باللغة العربية -إن لم يكن أولهم- عن الكاتبين النمساويين أرتور شنتسلر (١٨٦٢- ١٩٣١م)، وشتيفان تسفايغ (١٨٨١- ١٩٤٢م)، فذلك التفسير بلا شك لن يخرج عن شغفه بثلاثة أمور هي: علم النفس، والسير والتراجم، وسيغموند فرويد.

لا يتعلق الأمر بحقيقة أن هؤلاء الثلاثة (فرويد وشنتسلر وتسفايغ) من بلد واحد، وأصلهم واحد (يهود) ولكنهم أيضًا كانوا أصدقاء وتشاركوا الاهتمام بعلم النفس والفن؛ فشنتسلر هو طبيب وكاتب مسرحي وروائي، وكانت بينه وبين فرويد مراسلات معلومة، وتسفايغ هو الآخر كاتب مسرحي وروائي، وكان إلى جانب صداقته لفرويد من أبرع كُتاب التراجم، وقد ترجم لحياة صاحب كتاب «تفسير الأحلام»، كما كتب سيرته الذاتية، وفيها ذكر علاقته بفرويد والتحليل النفسي والسير الذاتية (انظر: شتيفان تسفايغ: عالم الأمس، ترجمة عارف حديفة، دار المدى- العراق).

وعندما كتب معاوية عن شنتسلر في مناسبة وفاته (جريدة مصر، ٢٥ أكتوبر ١٩٣١م) قال عنه: إنه «كرس جميع رواياته وقصصه لتصوير الحياة في فيينا -عاصمة النمسا- تصويرًا سيكولوجيًّا، وتفرد بطريقة خاصة في تشخيص أبطاله وتحليل ميولهم ونزواتهم، بل أصبح صاحب مدرسة في التحليل النفساني...». ولم ينسَ، في سياق المقال، أن يلفت الانتباه إلى تسفايغ، صديق شنتسلر.

عمارة تدعو إلى التعايش وتتحدى الكراهية

محمد أدهم السيد كاتب سوري

«يتجلى الاختلاف الرئيس في حياتنا اليوم، بالمقارنة مع حياة أجدادنا، ليس من خلال الوتيرة المتسارعة للتغيير ضمن المجتمع فحسب، بل وبمدى قبولنا به أيضًا. إذ يقبل معظمنا التغيير السريع في المجتمع، سواء كان ذلك نتيجة لانتقال الناس من المناطق الريفية إلى التجمعات الحضرية، أو الهجرة بين القارات، أو إدخال تقنيات جديدة، أو الأخطار البيئية والطبيعية، أو حتى التغيير الناتج عن الحروب والصراعات المؤسفة التي يتجاوز تأثيرها حدود الدولة الواحدة».

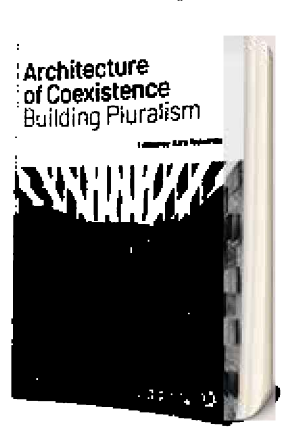
بهذه الكلمات يفتتح السيد فرّخ درخشاني، مدير جائزة الآغا خان للعمارة، الكتاب الذي صدر مؤخرًا عن دار النشر الألمانية أرك تانجل (ARCHI TANGLE) بعنوان «عمارة التعايش...بناء التعددية»، والذي قامت بتحريره المعمارية أزرا أكشاميا، إلى جانب عدد من المعماريين والخبراء الرائدين في مجال العمارة والفلسفة في العالم، من بينهم محمد الأسد، وناصر الرباط، وولفغانغ ويلش، وهيلين والاسيك، وأميلا بوتروفيش، وآمر حجي محمدوفيتش، وآخرون.



متنزه سوبركيلين

من خلال مجموعة من الآراء الشخصية والتجارب المتميزة التي تم اختيارها من مناطق مختلفة من العالم، يسلط الكتاب الضوء على دور العمارة في التصدي لعدد من القضايا الحساسة التي تتعلق بشكل أساس بموضوعات التعايش والتعددية، وكيفية تقبل الآخر، والتكيف مع التغيرات ضمن المجتمع، واحترام الاختلاف بين الثقافات والشعوب، والاحتفاء بهذا الاختلاف وتسخيره في خدمة المجتمع، خاصة في ظل الظروف التي يشهدها العالم اليوم، والتي تدفع إلى مزيد من موجات الهجرة والنزوح للأفراد والمجتمعات.

ويؤكد الكتاب على أن عملية التغيير ضمن المجتمعات لطالما انعكست بشكل واضح وملموس في البيئة المبنية والهندسة المعمارية التي تشكلها أيضًا، وخاصة في المدن والتجمعات الحضرية الكبيرة. ولكن، هذا التغيير كان ولايزال يصاحبه في الوقت نفسه مجموعة كبيرة من التحديات والصعوبات، كما يشير السيد فرّخ درخشاني، الذي يضيف قائلًا: «مع تعدد الثقافات والأعراق على نحو متزايد في المدن الكبيرة، بدأ ظهور تناقضات صارخة في التعليم والثروة والرفاهية. وبالتالي، فإن التحدي أصبح يكمن في تقدير التنوع والتوسط بين انقساماته».



ولفهم هذه المعادلة الصعبة ولتسليط الضوء على عدد من الأمثلة والنماذج العالمية المتميزة التي تبرز دور العمارة والهندسة المعمارية في دعم وتعزيز مفهوم التعايش والتعددية، يركز الكتاب في صفحاته بشكل خاص على ثلاثة محاور رئيسة، وهي: دور العمارة في الحفاظ على الهوية العرقية والدينية وخاصة في دول الاغتراب أو التجمعات الحضرية التي تتميز بتنوع سكانها وتعدد مشاربهم العرقية وانتماءاتهم الدينية؛ وقدرة العمارة على دعم الديمقراطيات وتسهيل دمج الأقليات في الفضاء العام؛ وأخيرًا دور العمارة في تحقيق التقارب بين الثقافات واستكشاف جمالياتها ودلالاتها الثقافية في عملية البناء.

بناء التعددية

ينظر الكتاب بدايةً إلى الماضي الأوربي الحديث، ويقدم أفكارًا ملفتة حول العمارة التي بناها المهاجرون المسلمون

> **للعمارة والهندسة المعمارية دور في دعم وتعزيز التعايش والتعددية والحفاظ على الهوية ودعم الديمقراطيات وتسهيل دمج الأقليات في الفضاء العام**

في المناطق التي تطورت تاريخيًا من الناحية المعمارية من قبل السكان ذي الأغلبية غير المسلمة. يقدم المؤرخ المعماري محمد الأسد في الفصل الأول من الكتاب لمحة عامة عن الديناميكيات الاجتماعية المعقدة وراء هذه المباني، والتي غالبًا ما يتعين عليها إنجاز عدد من المهام الصعبة، مثل تمثيل الخلفيات العرقية المختلفة لمجتمعات الأقليات ضمن سياق ثقافي جديد، والتعبير عن تنوعها واختلافاتها، وفي الوقت نفسه، التوسط لتعزيز علاقة هذه المجتمعات مع المجتمع المحيط الذي يشكل الأغلبية.

بينما يتحدث الدكتور ناصر الرباط في مشاركة له عن عمارة المقابر والأضرحة في التاريخ والثقافة الإسلامية، وكيف ساهمت في التعبير عن الهوية الإسلامية وتعزيزها وإغناء العمارة المحلية مستشهدًا بمجموعة من الأمثلة من حقب زمنية ومناطق مختلفة في العالم.

وتركز المعمارية أزرا أكشاميا على هذا الموضوع أيضًا، من خلال سرد تجربتها الشخصية مع أحد المشروعات التي يقدمها الكتاب كنموذج غير تقليدي لدور المقابر الإسلامية في تعزيز مفهوم التعددية في العالم الغربي، فتقول: «لن أنسى أبدًا يوم افتتاح مقبرة ألتاش الإسلامية في فورارلبيرغ (النمسا). في صبيحة ذلك اليوم، تم تقديم جولة إرشادية للجمهور. كنا نتوقع حضور حوالي خمسة عشر أو عشرين شخصًا على الأكثر.. ولكن العدد تجاوز توقعاتنا بكثير، حيث جاء المئات من الزوار من الأماكن القريبة والبعيدة، والمثير للدهشة أن معظم الضيوف كانوا من مجتمع الغالبية غير المسلم».

وتضيف أزرا أكشاميا أنه بينما كانت المناسبة تعني بالنسبة للجاليات الإسلامية الاحتفال بافتتاح مساحة مهمة تجمع بين المجتمعات المسلمة المختلفة التي

تعيش في هذه المنطقة، إلا أنها بالنسبة للعديد من السكان المحليين وأعضاء المجتمع ذي الأغلبية غير المسلمة، كانت فرصة جيدة للتعرف على «الآخر».

يسهب الكتاب في الحديث عن هذه المقبرة الإسلامية التي تقع في منطقة فورارلبيرغ، وهي مقاطعة تقع في أقصى الغرب من النمسا وتشتهر بالصناعة، ويشكل المسلمون نسبة تزيد على ٨٪ من تعداد السكان فيها. ويشير الكتاب إلى أنه على رغم أن مجتمع المسلمين في النمسا يملك تاريخًا ضاربًا في القدم في البلاد، إلا أنهم لم يتمكنوا من دفن موتاهم وفقًا للشعائر الإسلامية حتى حقبة قريبة من الزمن. قبل ذلك، اعتاد المسلمون، وخاصة من الجيلين الأول والثاني، على إرسال جثامين موتاهم إلى بلدانهم الأصلية، أو دفنهم في مساحة إضافية ضمن إحدى المقابر الموجودة أصلًا من دون تطبيق الشعائر الإسلامية في عملية الدفن. ولكن الحال تغير مع بناء هذه المقبرة الإسلامية الخاصة.

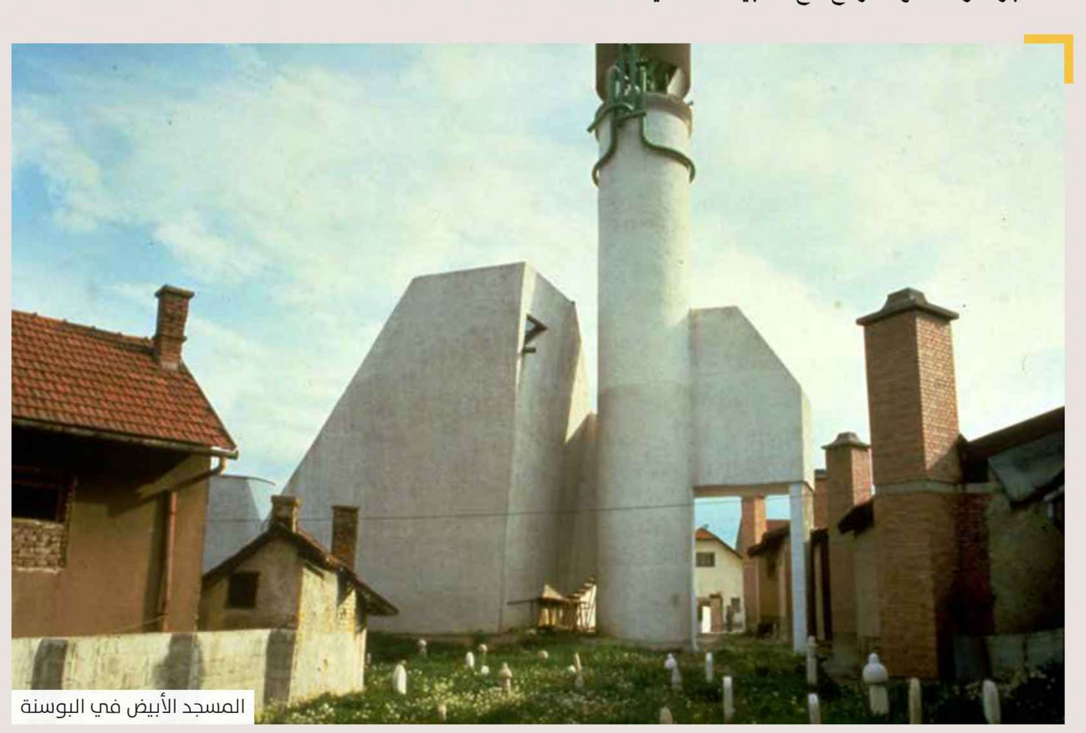
ويبدو الإلهام في هذا الموقع من خلال تصميمه الحدائقي، وأقسامه الرئيسة وجدرانه الإسمنتية الوردية التي تفضي إلى خمس مساحات متتالية للدفن تم توجيهها نحو الكعبة المشرفة. ويشكل التصميم البسيط والمتقن للمقبرة، وتناغمها الرائع مع الطبيعة المحيطة، مكانًا هادئًا مناسبًا للتأمل الروحي، وإقامة مراسم الدفن، والحداد؛ الأمر الذي أهّلها في عام ٢٠١٣م للفوز بجائزة الأغا خان للعمارة، وهي واحدة من أهم وأقدم الجوائز المرموقة في مجال العمارة في العالم.

ويخلص الكتاب إلى أن الاهتمام الكبير بالمقبرة الإسلامية في ألتاش أوضح دورها المهم كجسر يجمع بين الأقلية المسلمة والمجتمع المضيف ذي الأغلبية غير المسلمة، كما مثلت المقبرة تحولًا مهمًّا في مفهوم الانتماء بالنسبة للجيلين الثاني والثالث من المسلمين في النمسا، وبالتأكيد محطة أخيرة للمهاجرين العرب والمسلمين في هذه المنطقة.

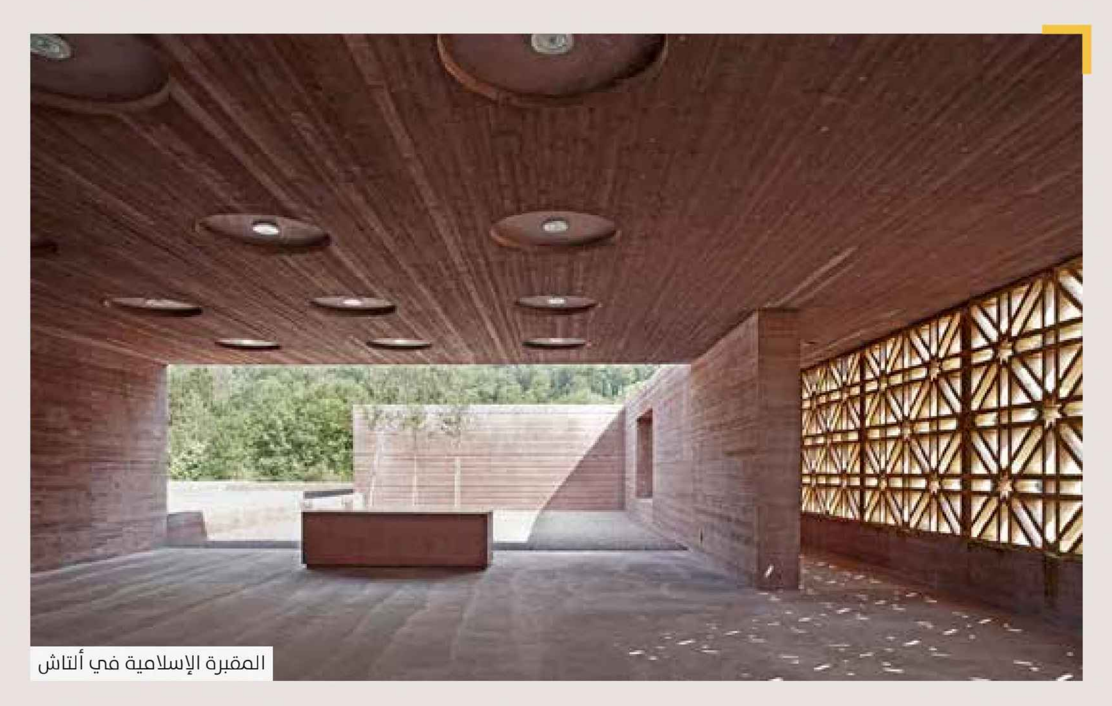
الحفاظ على الهوية العرقية والدينية

يتحدث الكتاب في الفصل الثاني عن وجود الإسلام منذ أكثر من خمسة قرون في أوربا، وكيف تم التعبير عنه ضمن المشهد المعماري في البوسنة والهرسك على وجه

> **تشهد المساجد والكنائس والمعابد وشواهد القبور التي وقفت جنبًا إلى جنب لعدة قرون على التعايش**



المسجد الأبيض في البوسنة

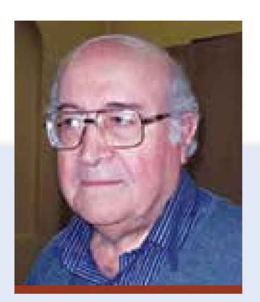

المقبرة الإسلامية في ألتاش

الخصوص. يؤكد الكتاب على عراقة وقدم وجود الإسلام في أوربا على رغم كل الادعاءات بعكس ذلك، ويقول ضمن هذا السياق: «تتصدى المساجد والمدارس الدينية والأحياء السكنية والمكتبات والمقابر، التي شيدت العديد منها خلال الإمبراطورية النمساوية-المجرية، للادعاءات التي تسوقها بعض المبادرات الشوفينية الأوربية، مثل «مدن ضد الأسلمة»، التي تعتبر الحضارة الإسلامية غريبة عن أوربا. توفر هذه الأمثلة القديمة للعمارة الإسلامية في البوسنة، جنبًا إلى جنب مع تلك الموجودة في إسبانيا وتركيا، أدلة مادية لدحض مثل هذه الادعاءات الكاذبة».

ويركز الكتاب أيضًا على سياسات الذاكرة والحنين إلى العودة في دول البلقان، ويبحث في دور العمارة كوسيلة لخلق هوية عرقية ودينية أو قومية من خلال ترسيخ الذاكرة الثقافية في منطقة محددة. ضمن هذا الإطار، يسلط الكتاب الضوء بشكل خاص على المسجد الأبيض في فيسوكو، في البوسنة والهرسك، الذي أعيد بناؤه في عام ١٩٨٠م، ويعرف أيضًا باسم مسجد شرف الدين الأبيض. يستعرض الكتاب أهمية هذا المسجد وتاريخه العريق ودوره في تعزيز الوجود الإسلامي في المنطقة من خلال مجموعة من الصور والمقالات والمقابلات التي أجراها الفنان فيليبور بوجوفيتش مع عدد من المهندسين المعماريين والأئمة والأشخاص الذين يترددون بانتظام إلى المسجد أو يعيشون على مقربة منه.

صمَّم المسجدَ المهندسُ المعماري زلاتكو أوغلجين، ويعكس تصميمه المعماري الحديث رؤية متجددة وعصرية للمسجد الإسلامي القديم الذي بني في عام ١٤٧٧م، ولايزال يحتفى به كواحد من أفضل الأمثلة عن العمارة الدينية في أوربا. يعود مشروع بناء المسجد الأبيض في العصر الحديث إلى الحقبة التي أصبح فيها النظام الشيوعي في يوغسلافيا أكثر تقبلًا لفكرة التعبير عن الهويات المميزة لمواطنيه الذين ينحدرون من عرقيات مختلفة، وبالتالي السماح لهم ببناء الصروح الدينية الخاصة بهم مجددًا.

وفي الوقت الذي تم فيه بناء المسجد الأبيض، كانت يوغوسلافيا عضوًا قياديًّا في حركة عدم الانحياز، واستخدمت الأقلية المسلمة كوسيلة لمغازلة الدول الإسلامية من أجل تعزيز تحالفاتها السياسية. ومع ذلك، على الصعيد المحلي، استمرت في ممارسة الضغط السياسي على المجتمعات المسلمة وقمع هويتها الدينية. ولكن، في عام ١٩٦٨م، تم الاعتراف أخيرًا بمسلمي البوسنة كجنسية مكونة ليوغوسلافيا، وكان بناء المسجد الأبيض في فيسوكو تأكيدًا على هذا التحول السياسي المهم.



جمال شحيّد
ناقد سوري

ريمون كينو: «تمارين في الأسلوب»

بُعيد الحرب العالمية الثانية، انشغلت الساحة الأدبية الفرنسية بكتابات ريمون كينو (١٩٠٣- ١٩٧٦م) الذي مثّل الانعتاق من التقاليد اللغوية، وفتح باب اللغة على اللهو واللعب، وأنزل الأدب من علياء الأولمب إلى الشارع والقاع، ومن حيز الإلهام والنبوة إلى حيز الاشتغال باللغة، كما سنرى في تأسيس جماعة «مشغل الأدب الاحتمالي». ومن بين الكتب الكثيرة التي أصدرها، لا بدّ من ذكر الرواية الشعبية «زازي في المترو» (١٩٥٩م) التي تروي قصة فتاة ريفية تزور باريس للمرة الأولى، وتريد أن تكتشف المترو وعالم الباريسيين.

وتعجّ الرواية بالسخرية اللاذعة من باريس والباريسيين والريفيين أيضًا؟ وتزعّمَ كينو الفريق السريالي الذي أطلق حركة Oulipo أو «مشغل الأدب الاحتمالي»، الذي سعى إلى اكتشاف إمكانيات لغوية جديدة، عن طريق الكتابة التي تخضع لضوابط وقيود محددة كفرض استخدام حرف أبجدي في كل الكلمات، أو منع استخدامه في النص بكامله، كما أجرى تقاربًا بين الرياضيات واللغة. وكان من بين أعضائه إيتالو كالفينو وجورج بيريك وجاك روبو، إضافة طبعًا إلى ريمون كينو. ونشرت المجموعة عددًا من الكتب مثل «الأدب الاحتمالي» (١٩٧٣م)، و«أطلس الأدب


اجتماع OULIPO في بولوني، باريس

الاحتمالي» (١٩٨١م)، و«نشأة الأوليبو ١٩٦٠-١٩٦٣م» (٢٠٠٥م)، و«مختارات الأوليبو» (٢٠٠٩م)، و«الأوليبو في كل مكان» (٢٠١٢م)...

وعرفت الأوليبو ظاهرة الـ lipogramme أي استبعاد بعض حروف من النص، وهذا ما فعله جورج بيريك في رواية «الاختفاء» التي استبعد فيها حرف e من الكتاب كله، وهو من أكثر الحروف استخدامًا في اللغة الفرنسية، وخصص موضوع الرواية للحديث عن اختفاء هذا الحرف الذي لا يمكنه ذكره. وفي كتاب Oulipo la littérature potentielle الذي أصدرته دار غاليمار عام ١٩٧٣م، ثمة بيانان يعطيان فكرة عن الأوليبية، أسوة ببيانات الدادائية والسوريالية. واللافت أن الأوليبو لجأت كثيرًا إلى الإمكانيات الرياضية الهائلة العدد وطبّقتها على إمكانيات اللغة، واهتمت بالترجمة الآلية التي كانت جنينية في ستينيات القرن العشرين.

وطبّق كينو نظريات الأوليبو التي انتظمت لاحقًا في كتابه «مئة ألف مليار قصيدة» (١٩٦١م) قائلًا في مقدمته: «يستطيع كل شخص أن يؤلّف على هواه مئة ألف مليار سوناتا، وكلها سوناتات منتظمة؛ أي يكون عندنا في المحصلة آلة تنتج القصائد». ولكن التطبيق الأكبر تمّ على كتابه «تمارين في الأسلوب» (١٩٤٧م) الذي أثار ضجة أدبية كبرى وترجم إلى ٣٥ لغة (لم يترجم بعد إلى العربية)، وانتقل إلى المسرح على يد إيف روبير وعُرض في Rose rouge في شارع سان جيرمان وفي مهرجان أفينيون، وانتقل من ثمّ إلى الموسيقا على يد «الإخوة جاك».

يدور نص التمارين حول الحادثة البسيطة الآتية: «في إحدى ساعات الذروة، على خط الحافلات S، يلتقي الراوي بشاب زرافي العنق يعتمر برنيطة لدنة لها حبل مجدول يزيّنها. ويتحدث هذا الشاب بنزق مع راكب آخر متهمًا إياه بأنه داس على رجله لدى صعود الركاب أو نزولهم من الحافلة. وعندما يخلو أحد المقاعد ينقضّ هذا الشاب على المكان الفارغ. ويصادف الراوي الشاب ذاته بعد ذلك بساعتين في ساحة روما [في باريس]، وأمام محطة سان لازار للقطارات، وكان الشاب يتناقش مع صديق يقول له:


ريمون كينو

> مثّلت كتابات ريمون كينو الانعتاق من التقاليد اللغوية وفتحت باب اللغة على اللهو واللعب، وأنزلت الأدب من علياء الأولمب إلى الشارع، ومن حيز الإلهام إلى حيز الاشتغال باللغة

«عليك أن تضع زرًّا إضافيًّا لأعلى معطفك»». (ص ٧ من النص في طبعة فوليو [غاليمار].

ويتكرر سرد هذه القصة البسيطة ٩٩ مرة، وبتنويعات مختلفة. وقام الروائي والسيميائي إمبرتو إيكو بترجمة هذا الكتاب إلى الإيطالية عام ١٩٨٣م وقدّم تعليقات ذكية عليه. وطُبّقت هذه التمارين اللغوية على نصوص لبلزاك، وفلوبير، وجول فيرن، وبروست، وكامو، وإيتالو كالفينو، ومارغريت دوراس، وعلى بعض اللوحات الفنية، ولا سيما لوحة الجوكوندا. ورأى بعضهم أن كل تنويع من تنويعات القصة يدلّ على إمكانية بلاغية وبيانية معيّنة: نفي الضد، مجاز، جناس تصحيفي، ترخيم، إسقاط، محاورة ذاتية، تورية، إبدال، استعارة، تضاد، تجانس صوتي، كناية... ورأى آخرون أن نبرات النصوص الـ ٩٩ تُراوِحُ بين التعجب والتساؤل والابتذال واللهو والفلسفة والطيش والنزق والشم والتذوق واللمس والإبصار والاستماع، وأنها تلجأ أحيانًا إلى أسلوب البرقيات الاختزالي أو الشعر الحر أو الشتائم أو التحذلق... ولا شك أن كينو، كقارئ فرنسي يقظ، أذهله كتاب بيير فونتانييه «صور الخطاب» الذي

نُشر ما بين ١٨٢١ و١٨٣٠م، والذي يستعرض الإمكانيات البلاغية الفرنسية بأستذة لافتة، وما زال مرجعًا أساسيًّا حتى الآن.

وللتدليل على طبيعة هذا النص الساحر، سأترجم عددًا من تنويعاته.

ارتجاع

يجب أن تضيف زرًّا إلى معطفك، قال له صديقه. التقيتُه وسط ساحة روما، بعد أن غادرتُه وبعد أن انقضّ بتوق شديد على مقعد جلس عليه. وكان قد احتجّ على دفْع أحد الركّاب له وكان، كما قال، يدفعه كلما نزل واحد من الركّاب. هذا الشاب النحيل كان يعتمر قبّعة مضحكة. حدث هذا داخل حافلة مكتظّة تابعة للخط S.

توضيحات

في تمام الساعة ١٢ و١٧ دقيقة، وداخل حافلة تابعة للخط S، طولها ١٠ أمتار وعرضها ٢,١م وارتفاعها ٣,٥م، وتبعد ٣,٦٠٠ كلم من مركز انطلاقها، وتحمل ٤٨ راكبًا، كان شخص من جنس الذكور، وعمره ٢٧ سنة و٣ أشهر و٨ أيام، وطوله ١,٧٢ م ووزنه ٦٥ كلغ، ويعتمر قبعة عالية ترتفع ١٧ سم وتحيط بها شريطة طويلة تصل إلى ٣٥ سم، كان ينتهر رجلًا عمره ٤٨ سنة و٤ أشهر و٣ أيام، وطوله ١,٦٨ م ووزنه ٧٧ كلغ؛ واستخدم ١٤ كلمة قذفه بها خلال ٥ ثوانٍ وتشير إلى تنقلات لا إرادية تُراوِحُ بين ١٥ و٢٠ ملم. ثم ذهب ليجلس على بعد ٢,١٠م.

بعد ١١٨ دقيقة، وُجِدَ على مسافة ١٠ أمتار من محطة سان لازار، أمام مدخل الضواحي، وكان يذرع المكان جيئة وذهابًا على مسافة ٣٠ مترًا ومعه رفيقٌ عمرُه ٣٨ سنة وطوله ١,٧٠ م ووزنه ٧١ كلغ ونصحه هذا بـ ١٥ كلمة أن يرفع بـ ٥ سم زرًّا يجب تركيبه على قطر يبلغ ٣ سم. (ص ٢٢-٢٣)

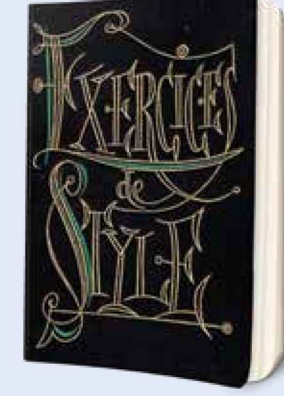
الجانب الذاتي

لستُ اليوم مستاءً مما أرتديه. كنت أعتمر قبّعة جديدة، ماكرة إلى حدّ ما، وألبس معطفًا يروق لي كثيرًا. قابلتُ فلانًا أمام محطة سان لازار سعى إلى إفساد متعتي؛ إذ حاول أن يُثبت لي أن هذا المعطف مقوّر جدًّا، وأنه يجب أن أضيف إليه زرًّا آخر. ولكنه لم يتجرّأ على مهاجمة قبّعتي. قبل ذلك تحرّش بي أحد الأوغاد الذي عنّفني عمدًا كلما كان أحدهم يصعد أو ينزل. حدث هذا في حافلة شنيعة امتلأت بالحثالة وقتما كان عليَّ أن أستقلّها. (ص ٢٤)

> “ كل تنويع من تنويعات القصة يدلّ على إمكانية بلاغية وبيانية معيّنة ”

ذاتية أخرى

في الحافلة كان اليوم بقربي في الممرّ علج لا مثيل له، وكاد ينتهي بي الأمر إلى أن أقتل شخصًا. كان هذا غلامًا ناهز السادسة والعشرين أو الثلاثين فاغتظت منه خاصة، لا لطول عنقه الذي يشابه عنق ديك حبشي منتوف، وإنما لنوع شريطة قبّعته، وهي شريطة تماثل حبلًا ذا لون باذنجاني. آه من هذا الوغد، كم كان يقرّزني! ولأن حافلتنا كانت تعجّ بالناس في تلك الساعة، استفدت من التدافع في أثناء الصعود والنزول كي أغرس مرفقي بين أضلاعه. وانتهى به الأمر إلى أن فرّ بجُبن قبل أن أقرّر دوس قدميه بحذائي. وكان عليَّ أن أقول له - لإغاظته- إن معطفه مقوّر جدًّا ويحتاج إلى زرٍّ سقط منه. (ص ٢٥-٢٦)



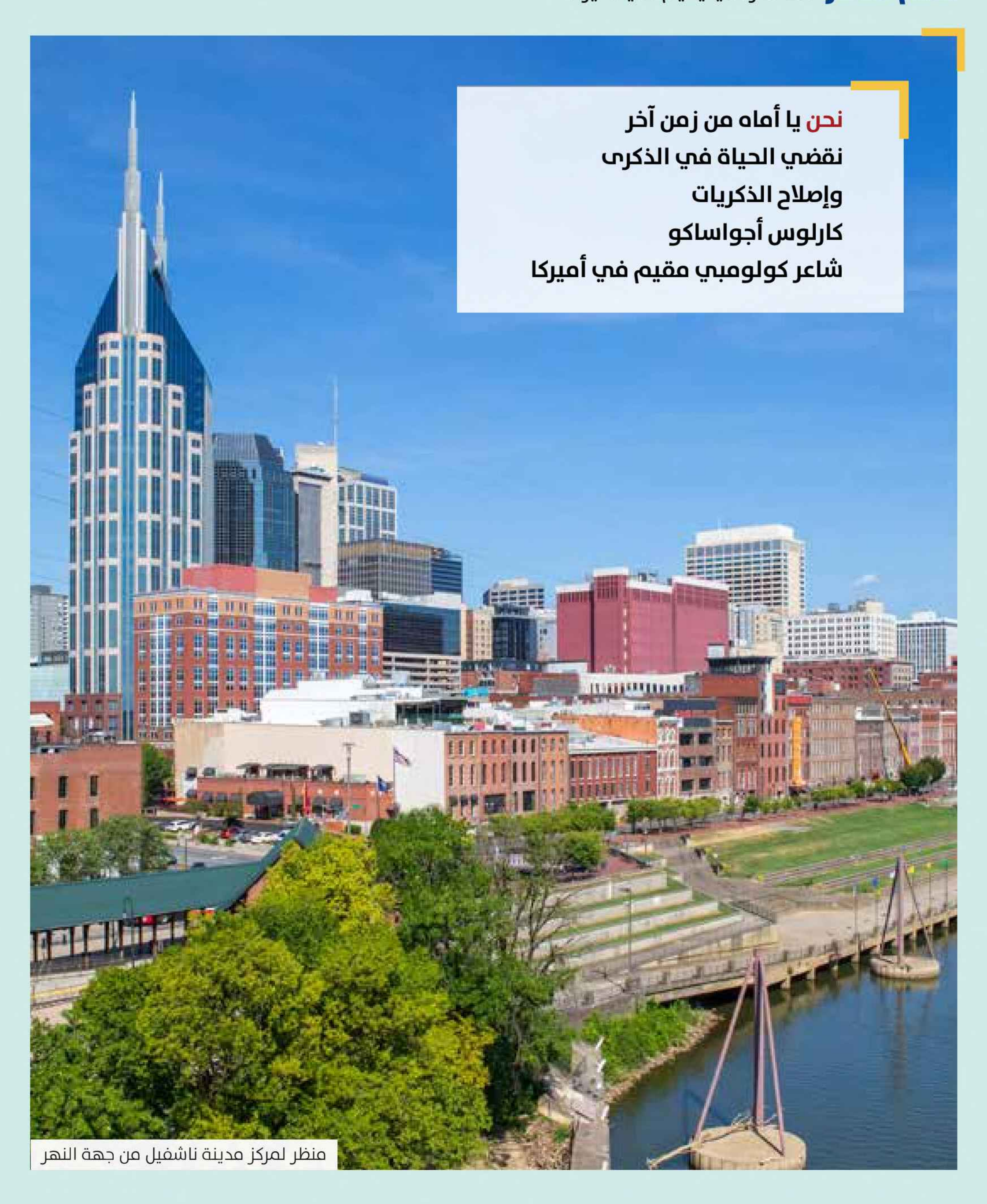
سلبيّات

لم يكن باخرة ولا طائرة، بل وسيلة نقل أرضية. لم يكن لا الصباح ولا المساء ولا الظهر. لم يكن لا طفلًا ولا عجوزًا بل كان شابًّا. لم تكن شريطة ولا حبلًا، بل شارة مجدولة. لم يكن لا لطيفًا ولا خبيثًا بل حانقًا. لم تكن لا حقيقةً ولا كذبًا بل ذريعة. لم يكن لا واقفًا ولا منطرحًا، بل باحثًا عن مقعد للجلوس. لم يكن عشية البارحة ولا اليوم التالي، بل اليوم نفسه. لم تكن لا محطة الشمال في باريس ولا محطة ليون، بل محطة سان لازار. لم يكن قريبًا ولا إمّعة، بل صديقًا. لم تكن إهانة ولا سخرية، بل نصيحة ملبسيّة. (ص ٢٩).

تطمينات الحنين

الفضاء الأميركي من نافذة جنوبية

حاتم الصكّر ناقد عراقي يقيم في أميركا



> نحن يا أماه من زمن آخر
> نقضي الحياة في الذكرى
> وإصلاح الذكريات
> كارلوس أجواساكو
> شاعر كولومبي مقيم في أميركا

منظر لمركز مدينة ناشفيل من جهة النهر

نيسان شهر الزوال

نيسان ٢٠١١م كان من أقسى الشهور عليَّ، ليس تماهيًا مع قصيدة إليوت، فعنده يُخرج نيسان الليلك من الأرض، ويمزج الرغبة بالذكرى، لكنّ نيساني اقترن بإخراجي من أرضي حيث أحيا وأتكلم، ومزج الحنين بالغربة في هجرة لم تكن في برنامج حياتي المكرّسة للتدريس والكتابة لأكثر من خمسة عقود، طفت فيها مدنًا وأمكنة، وعانيت ابتعادات لم تأخذ خطاي بعيدًا. وجدتني فجأة مزروعًا في أرض أخرى كبيرًا، لا يمكن أن تتواءم روحه مع تربتها، كما يحصل للنبات في الطبيعة. سيلازمني ما حذّر منه تودوروف وهو يرصد وجوده الفرنسي من أن المُهاجر يهدده الشعور بفقد ثقافته ما يجعله يخشى أن يصاب عالمه بالإفقار أو الزوال.

حطّت بي الطائرة في الثالث عشر من نيسان في مطار جون أف كندي بنيويورك. تلك هي البوابة الأميركية التي دخلتُ منها، كأنما لأتأمل ما يزعمه سكانها من أنها سُرَّة العالم ومركزه، أو قلب أميركا كما قال مواطنها والت ويتمان في قصيدة له قبل هجائه المدينة. لم تغب عن ذاكرتي ولقائي بها تلك القصائد والكتابات التي تعرّي جسد المدينة، وترفض حديدها وعمائرها وضجيجها، منذ أن صُدم أمين الريحاني بمرآها في هجرة مبكرة فقال «كأن مداخنها أفواه براكين هائلة، تنذر بقدوم انفجار عظيم». ووصف شجرها بأنه جماد هائل، وصولًا إلى أدونيس الذي اعترف بجمالها، ثم استدرك بأنها ذات وجهين: الجنة والجحيم؛ فهي عنده رمز تقدم العالم الحديث، ورمز الطغيان كذلك. أو هي الدولار والكنيسة مقارنًا بعداء واضح بين والت ويتمان-الورقة العشب، ووول ستريت-الورقة الدولار.

غالبًا أُعد رؤى الشعراء عن المدن انعكاسًا نمطيًّا لنفسياتهم وأمزجتهم، وبالمحمول الفكري أو الأيديولوجي أحيانًا- قصائد البياتي وسعدي وأحمد مرسي وسواهم من العرب والأجانب كرامبو ولوركا وسنغور مثلًا. هكذا وضعتُ لمعاينة المدينة هامشًا من تعديل الحكم عليها. بل هي أميركا إذن: القارة والعالم الجديد، البحر والنهر والصحراء، العمائر المتطاولة والمهمشون المشردون في ظلال جدرانها. تلك المدينة العجائبية، سأنزل فضاءها في توقفات تقتضيها الأسفار. لكنني سأدخلها بعد عقد من إقامتي، وأكتشف فيها تناقضات الصورة المتخيلة والنص

سيلازمني ما حذّر منه تودوروف وهو يرصد وجوده الفرنسي من أن المُهاجر يهدده الشعور بفقد ثقافته ما يجعله يخشى أن يصاب عالمه بالزوال

المكاني، وبذاكرة تشتغل بحدة، تحايلًا على الحنين وتقويم الآلام التي عشتها.

علاقة بصرية

لاحظتُ بعد أن انتهت فقرات الاستقبال والتعارف أن علاقتي بالمكان الأميركي- والناس فيه بالضرورة- ظلت علاقة بصَرية متخيلة. ظهرت شاشة أشبه بالنافذة تفسح لي لأطل على مَرَاءٍ متعددة. بل هي نافذة. نافذة متنقلة تصحبني في الشارع، والأسواق، والمطارات والمكتبات. إطلالة من السيارة لرصد الوجوه المتماهية مع ما تسمع من تسجيلات داخلها. نوافذ مغلقة في المساكن والبيوت. الستائر مسدله دومًا. إنها (الخصوصية). يجيب العارفون من المهاجرين واللاجئين قبلنا. وسيتكرر الجواب في مناسبات عدة. لا أحد يطل من هذه البيوت البالغة الفخامة في منطقة بلميد مثلًا حيث الأثرياء في قصور حُلمية وحدائق شاسعة، أو فرانكلين حيث المشهورون ومربو الخيول والأثرياء. ولا أسيجة للبيوت المفتوحة حدائقها على بعضها. أين الخصوصية؟ الجواب يصلني ضمنًا. لا شيء ليخفى. الساكنون كأنهم تركوها في فراغها الآهل بالنسيان والتباهي. ربما ثمة عجوز أو اثنان في هذه القلاع. تفرق الأولاد القليلون، أو غابوا للعمل والعيش بعيدًا.

شبّاك غرفتي- حيث أكتب هذه اليوميات - هو أكثر النوافذ التصاقًا ببصري. منه أرى كل صباح سيارات تغادر بأشخاص، وأخرى تزين جوانبها شروح عن شركات ودعوات للاتصال، وثالثة تتكرر كل يوم: سيارة القمامة بلونها الأخضر وشعارها: فكّر بالأخضر. ثم سيارة البريد ذات المقود الأيمن، خلافًا لنظام السير المعتاد، وصناديق البريد الطولية التي تعج بالإعلانات الرتيبة التي أرى أغلب المارة يلقونها دون أن يفتحوها بحاويات القمامة القريبة، مواعيد تمشية الكلاب في الحدائق المحيطة بالمساكن، وطريقة كل منهم في ذلك: المتعجل القاسي، والرؤوم الصبور، والصبيّ النزق

الذي يدرب الكلب على القفز، والسيدة المستوحدة التي لا تظهر إلا في موعد التمشية.

لا غرابة لهذا الطقس في الغرب كله. كولن ولسون ينهي مذكراته «حلم غاية ما» بالقول إنه استراح الآن، وسيقوم بتمشية كلبه. مكافأة كما يبدو عن صبره على حياته وصبرنا على سيرته المطولة التي أهدتني ترجمتها العربية الجميلةَ القاصةُ الصديقة لطفية الدليمي بعمّان في طريق زيارة العراق. فأضفتُ صبرَها إلى صبر الكاتب والقارئ.. لكن الغريب هنا كثرة الكلاب بشكل لافت حتى في البيوت المتواضعة، أو سكن المقيمين الشبان من الجيران. أرثي كل يوم لجاكلين وجان الشابين الطيبين اللذين يعيشان في شقة مقابلة، ويخرجان مسرعين في طقس سيئ لتمشية كلبيهما، هي بامتلائها المفرط، وهو بنقص خلْقي في يديه، يجرّان بصعوبة كلبين صلبين عصيَّين على التهجين وكثيرَيِ النباح في الشارع.. لكن ذلك لا يفقدهما التدليل المفرط من الشابين والمحبة الواضحة لهما كطفلين. تلك من رواسب التميز كما دونتها في أوراقي، حتى لو كان الشخص شحاذًا أو مهمشًا، فقد رأيت عند مفارق الطرق وعلامات المرور من يربط كلبه بجانبه خلال وقوفه.

مثلث المصاير

أصبحتُ كائنًا تذكاريًّا تزيد من عزلتي البطالة التي وجدتُ نفسي فيها منذ وصولي قبل عقد، حواجز العمر والاختصاص لم تتح لي العمل. واسترجعت المتنبي: أتى الزمانَ بنوه في شبيبته/ فسرَّهمْ، وجئناهُ على الهرمِ. تضخم رويدًا حاجز الثقافة الذي لا يتيح العيش كطفيلي على العلاقة بالآخرين الذين لا يبادرون في العادة لغريب منزوٍ، يعيش في جنوبٍ آواه، كأنما ليرمم غربته بشيء من تطمينات الحنين. ويستعيد جنوبيته التي تلتمع كطيف بعيد غارق في ضباب النسيان. ويسترجع لوركا الذي رثى حال الغريب في هذه المدن لا سيما حين يكون جنوبيًّا.

لكن الجنوب هنا يقدم تعلاتٍ فائقة. حين أقف عند ساحل المسيسيبي، سأستذكر لانكستون هيوز حتمًا وقصيدته «الزنجي يتحدث عن الأنهار». وعن روحه التي نمت عميقًا كالأنهار التي وجد في سلامها ما يزيل كابوس العبودية عنه كشاعر من الأميركان الأفارقة. رماد جسده مدفون في هارلم بنيويورك. أحسست هناك أن قصيدته



بجوار قصيدة هيوز في متحف أو نصب الأنهار بناشفيل



أمام جدارية لصورة الفنانة فريدا كاهلو في مبنى نادي الجالية المكسيكية في شرق ناشفيل



جنائن بابل في مدينة ناشفيل حيث أعيش

القصيرة التي كتبها يافعًا تلاحق بقاياه أيضًا. وقد تمثَّلها واضع تصميم الأنهار على أرضية ضريحه الذي يخفي ذلك الرماد.. وسيظل لروحه ما تنبأ به. فها هي قصيدته تخلد في الذاكرة الإنسانية. هنا في ناشفيل سأقرأ نصَّها على جانب من نُصب للأنهار، وضعتْه بلدية المدينة في متنزه قريب من مبنى الكابتول الضخم في الولاية. الأميركيون يتواطؤون على مفضلاتهم من الأدبيات.

حين أنهت لوري معلمة الإنجليزية المتطوعة مهمتها أهدتني أعمال روبرت فروست الشعرية الكاملة. وهو موجود في الأدبيات كلها بمناسبة ودونها. حتى أشك أن بعضهم لا يفهم ما كتب. لكن مأساة حياته المشهورة بموت أربعة من أولاده تجعله يأخذ هذا المكان في الذاكرة. وسأرى أنهم يقربون البعيدين أيضًا، فللرسامة المكسيكية فريدا كاهلو مكانة كبيرة في المدرسة والكتابة والعرض، ويضعها المهاجرون المكسيكيون عندنا مثلًا على جدارية نادٍ يلتقون فيه. وصنعت هوليود فلمًا باسمها قبل أعوام أدت دورها فيه سلمى حايك... حين شاهدتُ معرضًا استعاديًّا لها في ناشفيل، ومعها رسوم لزوجها دييجو ريفيرا تيقنت من فرادتها، وفهمتُ تركيزها على بورترياتها الشخصية، والغرابة في أوضاعها أو من ترسمهم، لكونها واجهت خيبات عدة وأدواء. إلا أن الأميركان يذكرونها بكونها الفتاة المعاقة التي ترسم من سريرها بلا كلل، وتعرض نفسها في الرسوم.

صور نمطية يراد لها أن تلخص الأشياء والبشر بما يناسب الحياة اليومية وتسطيح الفكر. وهكذا على المسيسيبي رأيت موجة تهدر وكأن زبَدَها يطمر أمنية هيوز وروحه في أعماقه. وغير بعيد تصخب المكبرات بضجيج البلوز والجاز والروك ونكات السكارى، في قاع مدينة ممفيس. كانت شرفة غرفة فندق لورين- الذي صار متحفًا وطنيًّا- حيث اخترقت الرصاصة جسد مارتن لوثر كينغ جونْيَر تهبني إشارة بصرية،


منحوتة رأس امرأة حديقة متحف دالاس للفنون - تكساس

تتخذ أميركا هيئة زئبقية وتغدو كائنًا رخويًّا، فهي لا تُمسك أو تُحَد، ولا توصف إلا على طريقة العميان مع الفيل

عن ليل العذاب الذي عاشه الملوَّنون، وتروي نهاية لمسيرته تطايرت مع مِزَقه أشلاء صيحته «أنا عندي حلم». إحساس بلا عدالة الحياة نقلتني لتذكّر الغرفة التي مات فيها محمود درويش في مستشفى ميمورال هيرمان بهيوستن- ولاية تكساس- حيث صحبني الصديقان رعد وراضي السيفي لرؤيتها من الخارج. السرطان الفتاك طاف به في رحلة كوزموبوليتية: الجسد الفلسطيني الذي وصل بالطائرة من عمّان، جرّاحُه طبيب عراقي هاجر ربما ليجد حلمًا أو ليبرأ من الحنين، في مستشفى جنوبي أميركي قصيّ، بمدينة تعج بالرأسماليين وأثرياء النفط.. وبالمهمشين حتمًا.

مثلث المصائر: رماد هيوز وروحه التي أراد لها أن تنمو عميقًا كالأنهار، والرصاصة التي قتلت مارتن لوثر كنغ من سلاحِ واحدٍ «من أشقائنا البيض المرضى» كما يسمي العنصريين منهم، وروح درويش التي فرت من جسده إلى وطنه، ليلاحقها ميتًا ويدفن في رام الله، مطلًّا على البحر والقدس حيث «على الأرض ما يستحق الحياة».. تتراكم تداعيات تنسجها الذاكرة والمخيلة والبصر في محفل بصري واحد.



عبدالعزيز السبيل
الأمين العام لجائزة الملك فيصل

الشاعر المجدد عبدالله بن إدريس
ريادة في النقد وجرأة في الطرح

الشاعر عبد الله بن إدريس (١٩٢٩- ٢٠٢١م)، تغمده الله بواسع رحمته، من رواد الأدب السعودي، وهي ريادة متعددة الاتجاهات والاهتمات، تسير بخطوط متوازية، حقق في كل واحد منها حضورًا متميزًا.

يأتي في مقدمة ذلك الإبداع الشعري الذي تمثل في عدد من الدواوين، ثم في الأعمال الشعرية الكاملة. ويأتي النقد الأدبي ضمن أوليات اهتمامه، فقد أصدر في مرحلة مبكرة كتابه «شعراء نجد المعاصرون» (١٩٦٠م) الذي كان الرسول الأدبي من منطقة نجد (المجهولة أدبيًّا حينها) لأنحاء العالم العربي. وأتبع ذلك بمقالات صحفية تتناول الشأن الأدبي.

أما الاهتمام الثالث فيتمثل في الجانب الصحفي، حيث عمل رئيسًا لتحرير مجلة الدعوة (١٩٦٥- ١٩٧٣م)، ولم يكن رئيس تحرير تقليديًّا لمجلة (دينية)، بل جعلها أكثر حداثة ومعاصرة، وافتتاحيات المجلة كانت موضع اهتمام، لما تتسم به من جرأة في الطرح. وأتبع ذلك بكتابة مقالات منتظمة يغلب عليها الشأن الأدبي الثقافي، لكنها تتجاوزه إلى قضايا متنوعة. أما الإدارة الثقافية فقد أخذت جزءًا



الراحل يتقلد وشاح الملك عبدالعزيز من الملك الراحل عبدالله بن عبدالعزيز

كبيرًا من جهده امتدت سنوات طويلة في أكثر من موقع، كان أبرزها رئاسته النادي الأدبي في الرياض التي تجاوزت العقدين من الزمن، حقق فيها النادي حضورًا أدبيًا وثقافيًا متميزًا، عبر المحاضرات والندوات والكتب والمجلات.

بعد هذه الرؤية البانورامية حول الأديب الكبير، تغشاه الله برحمته، ستقف الصفحات الآتية عند إبداعه الشعري.

لقد ارتبطت نشأة الشاعر عبد الله بن إدريس بتبلور الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي. هذا الاتجاه الذي وضع بذوره خليل مطران، وسقاه مثلث الديوان (شكري والعقاد والمازني)، وتبلور في المنتج الشعري بشكل واضح لدى جماعة أبولو والمهجر الشمالي.

وشعراء المملكة العربية السعودية كانوا على تواصل كبير مع هذا الاتجاه. وابن إدريس (الناقد) أشار في كتابه «شعراء نجد المعاصرون» إلى أن شعراء نجد من الشباب، وهو من بينهم، لم يتفاعلوا مع الشعر الكلاسيكي، وإنما انتقلوا إلى «الطور الرومانتيكي الأخصب منتجعًا، والأعمق مادة وفكرًا، والأكثر تحمسًا للحرية والإنسانية». ويمضي إلى أكثر من ذلك حيث يرى أن الشعر التقليدي «قد دنت شمسه نحو الغروب... لأنه انحسر عنه مد الحياة». ولذا فقد تجاهله تقريبًا في كتابه، وهو يتحدث عن الشعر في نجد في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. هذا الشعر الذي يرى أنه «يتجه رومانتيكيًا وواقعيًا». وهذا أمر يتصل بكثير من الشعراء الشباب، وابن إدريس واحد منهم.

زياد الدريس في مقدمته للأعمال الشعرية الكاملة لوالده عبد الله بن إدريس، في طبعتها الثانية (٢٠١١م)، أشار إلى سؤال من أحد النقاد حول علاقة ابن إدريس بالبحر الذي يكثر في شعره، وهل تراه عاش في بيئة بحرية؟ ولأنه لم يعش خارج نجد كما يؤكد زياد، فقد كبر السؤال لديه، حيث قال «كانت ملاحظة هذا الناقد السوسيولوجي بحق مفاجأة لي، لم أفطن إليها من قبل، وستكون حتمًا مفاجأة لآخرين غيري»، وتساءل زياد عن سر «اللغة البحرية لشاعر صحراوي»، وأضاف «أني لا أظن أن عدد المرات التي ركب فيها أبي خضم البحر تتجاوز عدد مرات ركوب الأوربيين الجمل!». أما الإجابة عن تساؤل زياد الكبير، الذي قد لا يكون مفاجأة لدارسي الاتجاهات الشعرية، فتكمن في الاتجاه الذي اتخذه ابن إدريس ميدانًا لشعره، وهو الاتجاه الرومانسي. ومن مظاهر هذا الاتجاه الأساسية عالم البحر والأمواج وتعالقها مع الحالة النفسية للشاعر.

حضور الجو الرومانسي

القارئ لشعر ابن إدريس سيلحظ غياب المكان الجغرافي لديه في العديد من قصائده، وحضور الأجواء الرومانسية بمفرداتها وصورها. فالليل والديجور والبحر والغابة والروض والصفصاف والشحرور والبلبل واللحن والوتر والخمائل والجداول والشكوى والألم والأنين ومخاطبة الطبيعة، جميعها من معجم الاتجاه الرومانسي، وهي لا ترتبط بالمكان، بقدر ما ترتبط بثقافة الشاعر، وتوجهه الشعري، وربما حالته النفسية.

أما لماذا في حالة الهروب يمتطي الزورق، فلأنه مطية الرومانسيين. والشاعر ابن إدريس «يملك قلبًا بحريًا رطبًا نديًا» كما يشير زياد. وإذا كان «إنسانًا» صحراويًا، فإنه شاعر بحري الأحاسيس، لأن هذا هو عالم الرومانسية الذي يكاد ابن إدريس يغرق فيه في كثير من قصائده.

ويشير الابن (الناقد) زياد إلى أنه لا توجد في هذه الأعمال الكاملة لابن إدريس «سوى ثلاث قصائد بصوت الصحراء، هي: «جولة في روضة»، و«فجر الربيع»، و«أزهار»». وهنا أود طمأنته أن هذه القصائد أيضًا ليست بصوت الصحراء، وإنما هي بصوت الرياض والأزهار، وهي امتداد لعالم الشاعر البحري، فالبحر والروض مرتكزان للعالم الرومانسي. وإذا كانت عناوين القصائد تحيل بشكل مباشر إلى المعجم الرومانسي، فأبيات من هذه القصائد تؤكد هذه الرؤية:

وباكر الروض فانشد في خمائله
تجبك عن كثب بالروض أطيار
هنا البلابل تشدو في منابرها
جذلى كأن رخيم الصوت مزمار

* * *

والروض مخضل الجوانب مشرق

وشذى الزهور يشيع في الأرجاء

والماء يهمس للزهور مداعبًا

ومقبلًا (للميم) بعد (الفاء)

* * *

تمتع بأعشاب الربى وبسحرها

وأنسام صبح عطرتها أزاهره

وألحان طير رجع الصوت شاديًا

على الدوح جذلانًا وحنت قياثره

وإذا كانت بعض قصائده، ومنها القصائد الثلاث، ذات اتجاه رومانسي تأخذ من الرومانسية بعضًا من مظاهرها الوصفية، دون الدخول في عمق النفس الإنسانية، فإن قصيدة «مع الليل» ومطلعها: «يا ليل فيك تأوهي وزفيري/ ووميض أحلامي ونبع شعوري». تأتي المثال الأبرز للتوجه الرومانسي لدى الشاعر، حيث يتعانق الوصف مع أحاسيس الذات الداخلية، وآهات النفس الغارقة في الحزن. والقصيدة تنقلنا إلى أجواء الشعراء الرومانسيين أمثال علي محمود طه وإبراهيم ناجي وميخائيل نعيمة ومحمد حسن فقي، مع خصوصية التفاؤلية الإيمانية عند ابن إدريس في كثير من قصائده الرومانسية.

وشاعرنا يغرق قراء بعض قصائده في «بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج»، حتى يكاد اليأس والقنوط يخيم على الذات القارئة كما خيم على الذات الشاعرة، لكنه سرعان ما يقدم طوق النجاة، لينقذ قراءه معه عبر أجواء إيمانية ووعود ربانية:

لكن وإن عصف الشقاء بمهجتي

فمطمئن نفسي بحسن مصيري».

ثم ينطلق بعد ذلك إلى روح إيجابية، وينظر للحياة نظرة تفاؤل وحبور، «والكون يزخر بالرؤى والنور»، فيلتقي مع الشاعر الرومانسي المهجري إيليا أبي ماضي، مع اختلاف في الرؤيتين الإيمانية والفلسفية. فإذا كان أبو ماضي يطالب قارئه بالتبسم في الحياة قبل الموت «فإنك بعد لن تتبسما»، فإن ابن إدريس يطمئن نفسه بحسن مصيره.

تفرد شخصي برؤية ذاتية

وهذا أمر يطرح تساؤلًا يحتاج إلى وقفة أعمق تتصل بإغراق المبدع في توجه أدبي، وذوبانه فيه بحيث تبدو الأحاسيس والمشاعر ذات تقارب كبير بين أصحاب ذلك التوجه الإبداعي، ثم التفرد الشخصي برؤية ذاتية تعكس قناعة الشاعر وإيمانه كما هي الحال عند شاعرنا ابن إدريس.

شاعرنا ابن إدريس بحكم تكوينه الاجتماعي وثقافته الدينية لا يبقى ملتزمًا بالاتجاه الرومانسي الغارق غالبًا في التشاؤم. فمعظم قصائده الرومانسية لا تقف عند حد الآهة والشكوى والتعبير عن ألم النفس، ولكنها تنفرج إلى روح تفاؤلية ترتبط بإيمان الشاعر.



أما الاتجاه القومي عند ابن إدريس وإيمانه بقضايا الأمة ونصرته لها عبر تعبيره الشعري، فيأخذ الأولوية لديه. ولذا نجد كثيرًا من القصائد تسير في هذا الاتجاه، حيث تناول الشاعر قضايا عربية عديدة، بدءًا من مصر، مرورًا بفلسطين ولبنان، ووصولًا إلى عُمان ثم الجزائر. وتغنى كثيرًا بانتصارات بغداد في مرحلة تاريخية قريبة. وفي هذه القصائد يبدو الحس القومي ذو البعد الإسلامي أبرز وضوحًا. ولعل من عيون شعره في هذا الموضوع قصيدته في المربد «خطاب إلى بغداد»، ومطلعها:

حيتك في المحن الشداد الضاد

وفدتك منها الروح يا بغداد»

ويلحظ حرص الشاعر على تمجيد الأمة وانتصاراتها، دون ربطها بزعامة شخصية. أما حين انعكس الأمر كما في قصيدة «بغداد نوحي»، فقد تحولت إلى مشاعر صريحة نحو زعامات، كان لها دور في موقف تاريخي سجلته هذه القصيدة بطريقة مباشرة. وكأنها تأتي تكفيرًا عن قصائد أخرى تمت صياغتها في ظروف تاريخية سابقة.

اتجاه عروبي غير مؤدلج

وقصائده ذات البعد القومي ليست قصائد تمجيد وفخر واعتزاز، بل كثيرًا ما تكون مباشرة في توجيه اللوم للزعامات التي تسببت في واقع عربي مؤلم، جعل الشاعر يصرخ «واخجلتاه». وإذا كان الاتجاه القومي بارزًا في كثير من قصائد الشاعر، فإنه يجدر التأكيد أنه اتجاه عروبي للأرض والثقافة، وليس اتجاهًا أيديولوجيًّا. ولذا كثيرًا ما يرتبط هذا البعد لديه بالتوجه الإسلامي الذي يراه المخلص لواقع الأمة المحزن.

وإذا كانت كثير من القصائد ذات باعث مناسباتي، فإن الشاعر لا يبقى أسير المناسبة، لكنه ينطلق للتعبير عن رؤاه الذاتية، وأفكاره الإنسانية، وتوجهاته الدينية.

الاعتزاز بالنفس والكبرياء والشموخ، التي عبر عنها الشاعر في بعض القصائد ومنها «أملي الظامئ»، إنما هي صفات نفس أبية، وليست سلوكًا يمارس المرء خلاله الكبر والاستعلاء. فالشاعر على مستوى الواقع الإنساني يغرق المتعاملين معه بتواضعه الراقي، وأدبه الجم وتودده في التعامل. وهذا يقود إلى البعد الإنساني لدى الشاعر، الذي يكشف روحًا شفافة، وصدقًا في الوفاء، واعتزازًا بالرفقة. وقد تجلى ذلك في مناجاته الأخيرة لرفيقة دربه، وشريكة وجدانه، عبر أحاسيس مؤثرة، وأمانٍ محزنة، وتساؤلات محيرة:

أأرحل قبلك أم ترحلين وتغرب شمسي أم تغربين؟

وليست تلك أحاسيس كامنة ظهرت مع بداية العقد التاسع من عمر مفعم بالإبداع المتميز، بل جاءت عبر قصائد أخرى في مراحل عمرية مختلفة، منها قصيدتا «أسرجت بيتي» و «يا ليلاي». غير أن تتويج هذه المشاعر جاء في قصيدة متأخرة جدًّا لم تكن ضمن قصائد «الأعمال الشعرية الكاملة» في طبعتها الأولى، بل أضيفت في الطبعة الثانية. وهي قصيدة تفوح أسفًا وحزنًا، وتقطر وفاء ونبلًا، ومنها:

مري عليّ بطيف نبضه السعد

ولهانة وأنا الولهان والوَجِدُ

مري عليّ بروح جدُّ وامقة

لعل فيك سخين الماء يبترد

آه للقياك.. في دنيا وآخرة

وحبذا حبذا لو ضمنا اللحد

الديوان يقترب أن يكون سيرة للشاعر، يعكس واقعه ونفسيته، ويسجل ارتباطه بكثير من المناسبات بين قومية ووطنية وشخصية. وفي كثير من هذه القصائد لايبقى الشاعر رومانسيًّا مغرقًا، ولم يقع في أسر الشعراء القدماء، لكنه اقتبس بعض ملامحهم، وانطلق إلى أفق رومانسي وواقعي أرحب، برؤى سامية متجددة، وصور ذاتية متعددة.

وإذا كانت القصيدة العمودية هي الأساس الذي قامت عليه دواوينه الثلاثة، فإنه في بعض قصائده اتجه نحو الشعر الحر عبر مراحل شاعريته، ومنها قصيدة «سيفه مرقم»، وهي واحدة من قصائده الأخيرة. وقد أعلن ترحيبه بالحداثة الشعرية، فكل عصر له مراحل تجديده، لكنه ربط ذلك بضرورة أن تمنحنا إضافة إيجابية، وعندئذ:

فذاك رفد إلى موروث أمتنا

تلاقح ينتمي للعصر والآن».

ويصعب الوصول إلى الختام دون الإشارة إلى هذه الروح الشابة المتوثبة في المشاعر والرؤية، وجمال الصورة، وحسن الأسلوب لدى شاعر تسعيني في واحدة من آخر قصائده:

منابع الحسن يا دنيا الأغاريد

حطي بباريس وانسي كل تنكيد».

ولعل السر المكاني قادر على بعث هذه الكوامن، مع احترازات يفرضها العمر الزمني.

رحم الله الشاعر والناقد والصحفي والإداري، والأهم من ذلك كله الإنسان عبد الله بن إدريس.





فيصل درّاج
ناقد فلسطيني

السينما:
صحبة قديمة وأطياف ممطرة

أذكر من فِلْم إنغمار بيرغمان «التوت البريّ»، الذي رأيته قبل أكثر من خمسين عامًا، عجوزًا يتكئ على عصا يطوف بين صِبْيَة يمسّد شعرهم ويغدق عليهم حنانًا دامعًا، ويتوقف أمام صبي سيحمل، لاحقًا، عصا وشيخوخة مرهقة. كان العجوز يستذكر ذاته، يوقظ متخيله ويعود صبيًّا، يداعب شعر إخوته في بيت العائلة القديم. أشعر الآن، وأنا أستعيد سينما الصبا، أني أشارك عجوز بيرغمان زيارته المتخيّلة، أستعيض عن الأخوة بالأفلام، وأمسّد شعر أيام خلت كان للسينما فيها مذاق الأحلام. الغرفة القديمة كانت صالة أنيقة، تجاور مقهى الهافانا، تدعى: سينما الكندي اختصت، ذات يوم، بعروض «أفلام النخبة» التي كانت تبدأ، بأفلام أيزنشتين ولا تنتهي بسينما فيتوريو دي سيكا.

المدينة التي بلغتها صبيًّا، وافدًا من قرية سورية يتقاسمها الشركس والتركمان، بدت لي، ذات مرة، مسقوفة بالرضا مكسوة بملصقات سينمائية بهيجة


فلم «غناء تحت المطر»

الألـوان، افترشَت «باصات عامة» تجوب معها شوارع المدينة، تستقر في واجهات المكتبات وجدران الساحات وتتسلق أعمدة الكهرباء، وتجد مكانًا في حارات شعبية تتعالى فيها أصوات صبية لم يختبروا شقاء الحياة بعد.

المدينة التي بلغتها صبيًّا، ذات يوم، كان عدد سكانها يتجاوز ربع مليون نسمة بقليل، كما قال معلم التاريخ، الذي علّمنا أن للمدينة أكثر من اسم: جِلّق والفيحاء، وثالث نعرفه: دمشق، يعطف عليه بفخار: عاصمة الأمويين، ويضيف إليها بردى ودمّر والهامة ويذكر أحمد شوقي ويقول: شاعر مصري عظيم، أرسل «سلامًا» إلى المدينة حين أحرقها الفرنسيون عام ١٩٤٥م، ورحلوا. كان مطلع قصيدته: سلامٌ مِنْ صَبَا بَرَدَى أرقُّ،... حين سألته، عن الملصقات السينمائية التي تجوب أنحاء المدينة أجاب: اقتربت عدد صالات السينما، قبل زمن قصير، من ثلاثين وتراجعت الآن إلى العشرين، تزداد عددًا صيفًا، بعضها تنفتح سقوفها على السماء - سينما الرشيد الصيفي - وتغلقها في موسم الأمطار. كان ذلك في العام الدراسي ١٩٥١ - ١٩٥٢م، والاستعمار الفرنسي قد ولّى، يحتفل بيوم رحيله، في يوم شهير: عيد الجلاء.

كانت المدينة متعددة الألوان، تتجدد بتبدّل الفصول وتتباهى بألوانها؛ إذ تعددية الألوان من خصائص الجنة، كما قال المعلّم واعتبر دمشق، ضمنًا، امتدادًا للجنة، حتى اعتقدنا، نحن الصبية، أن ما يتعدّد لونه قريب من السماء؛ وأن الألـوان توسّع الـروح وتطلق في الإنسان شهوة المسير. كان في الملصقات المتعانقة الألـوان ما يدعو الجمهور إلى الحضور ويكاثر وجوه الأفلام، فلقصص العشّاق السعيدة المآل زرقة ناطقة، و«أمير الانتقام» له لون انتصاره ورماد ضحاياه، وللجلّاد العتيد لون له نشع القبور وبكاء الأظافر المقلّعة.

وكثيرًا ما ذكرت أفلامًا بسبب ألوانها: طفولة إيفان الروسي أندريه تاركوفسكي المنسوجة من الصقيع والأسى والحرمان وطفل عاش طفولته في الأحلام. وأحلام أكيرا كوروساوا، المتداخلة الزرقة والبياض وحزن القائد الذي يناجي جنودًا دفنتهم «المعركة». وفِلْم البولوني أندريه فايدا «غابة البتولا»، الذي أرشدني إليه الصديق محمد ملص حيث خضرة الأخ الصغير المريض المتفائل تواجه ألوان الأخ السليم المجبولة من الصمت والرماد وعتمة لا ترى. الألوان الجميلة لا تضاف إلى الطبيعة فهي منها،



سينما الكندي


فلم «ليلة ممطرة»

للبحر زرقته وللغابة خضرتها وللعشق كما نقرؤه أريج يميل إلى الازدهار، وتكلّف الألوان الصناعية تخذله الطبيعة وتسخر منه العيون التي تحسن القراءة. أذكر لون العاشقة اليائسة في «جسد واترلو» الذي ابتلع جمال «فيفين لي»، وإشراق وجه عاشقة في «جين أير» أضاءه وجه «أورسون ويلز» المعشوق الذي أعطبته الصدفة وفقد البصر، وما زلت أذكر وجه عاشق مقوّض، جسّده لورانس أوليفييه، في فِلْم مأخوذ من رواية الأميركي ثيودور درايزر «مأساة أميركية»، عاشق يشكر ما دمّره وجعله متسوّلًا: «لولا شقاء العشق المبارك لما بلغت قلب الحب وعرفت أنه جدير بالفداء والفناء».

صحبة ضيعتها السنون

لا أستعيد سينما الصبا إلا مصحوبة بالمطر، مطر بعثه متخيّل سرّه ما رأى، خايله نقاء الأيام الراحلة واحتفى بأمطار طيبة الرائحة دافئة الملمس، ماؤها من صور تناءت وأشواق تلاشت ورغبات انطفأت وصحبة ضيّعتها السنون. ولعل هالة الأمطار المنقضية هي التي حفظت في ذاكرتي عناوين سينمائية مبلّلة بالرذاذ: «ليلة ممطرة» لعميد



المسرح العربي يوسف وهبي الشغوف بالوعظ والإرشاد. و«جاءت الأمطار» فِلْم أميركي من الأربعينيات عن حب مستحيل بين الشرق والغرب، قام بالدور الأول فيه «تيرون باور» الذي رحل قبل الأوان، و«غناء تحت المطر» جمع بين طموح فنان رهيف -جين كيلي- ورقص «سيد تشاريس» المخلوقة من نسيم وأجنحة مرتاحة، و«مسافر تحت المطر»، لا أعرف إن شاهدته في دمشق أو «تولوز» الفرنسية، وإن كنت أذكر أنني كنت بصحبة عزيز لم يعمّر طويلًا. أراد أن يكون صديقًا في الأيام الممطرة، وفي أجواء الصحو والسعادة.

الصداقة الحقيقية لون آخر من المطر، مرآة لجماليات الحياة ونبل القيم، توسّع الروح وتجرح الذاكرة إنْ رحل الصديق. كان اسمه فيرنر غلينغا، بشوش الوجه أقرب إلى النحول، توزّع على النقد الأدبي وكراهية الظلم والعنصرية. أنهى دراسته العليا وفارق الحياة واعتبر السينما طقسًا حياتيًّا ودرسًا في التأمل وتبادل الأفكار. شاهدت معه في خريف ١٩٧١م فِلْم كلود سوتيه «أشياء الحياة» وسأل: هل جاء الموت إلى حياة «ميشيل بيكولي»، بطل الفلم، في شكل صدفة قاتلة، أم إن الأخير قصد الموت بسيارة مجنونة السرعة وعطف عليه مآل «غاتسبي العظيم»، رواية ف. سكوت. فيتز جيرالد، التي نُقلت إلى السينما أكثر من مرة، أخذ بطولتها في سبعينيات القرن الماضي روبرت ريدفورد.... قال لي فيرنر: «السينما فيلليني ولويس بونويل وأكيرا كروساوا والباقي أشرطة».

شاهدنا أفلام هؤلاء جميعًا في نوادي «المدن الجامعية»، في تولوز وباريس وبقي فلم فيلليني «أنا أتذكّر» نتقاسمه قدر ما نستطيع. كان فيه صور عن رعونة المراهقة وأسطورة المرأة والحنين المترسّب وحريق الزمن الذي لا يقتصد أحدًا. وكنّا في ساعات الرضا نتنافس في تلخيص مواضيع الأفلام شرط ألا نتجاوز جملتين ودقيقتين وألّا نخطئ في اسم مخرجيها، فأسماء الممثلين ووسامتهم وفتنة الممثلات الذي هو من شأن «الطلبة الصغار».

كنت أختلف معه في النقطة الأخيرة، ذلك أن الوجوه مرايا الأرواح وأن بعضها هدايا سخية من الطبيعة، كان فيرنر يسخر من الجملة الأخيرة فأصدّه بوجه «آفا غاردنر»، «أجمل حيوان في العالم» كما كان يقال، أو آتي على ذكر «لورين بكول» الأميركية ذات الأصل البولوني وزوجة همفري بوغارت. كان فيرنر يصمت إعجابًا بموقفها من



لورين بكول وهمفري بوغارت في «أن تملك أو لا تملك»



> أشعر الآن، وأنا أستعيد سينما الصبا، أني أشارك عجوز بيرغمان زيارته المتخيّلة، أستعيض عن الأخوة بالأفلام، وأمسّد شعر أيام خلت كان للسينما فيها مذاق الأحلام

«الحملة المكارثية» المعادية للفنانين الديمقراطيين خلال الحرب الباردة، وبفلمها «أن تملك أو لا تملك»، المأخوذ عن قصة لإرنست هيمنغواي وإخراج هوارد هوكس. كان يقلّد بوغارت بإنجليزيته الأميركية التي تبدو مسحوبة من الأنف أو خارجة منه على مضض.

قلق الإنسان المغترب

علّمني فيرنر المقارنة بين الأدب والسينما، قولان مبدعان بتقنيات مختلفة، يترجمان ما يُرى وترهقهما خفايا الروح المرهقة، كأن نسأل: هل تلتقط كاميرا السينمائي قلق الإنسان المغترب الذي «جوهره» خارجه وعيناه محلقتان في فراغ شريد لا تلمسان خارجهما إلا لتنفر منه ولا ينطق بجملة واضحة؟ وكيف تنفذ الكاميرا إلى دخيلة إنسان بحثَ عما أضاعه وعثر عليه، وَمْضًا، وأضاعه من جديد؟ هل تحسن استنطاق عينَيْ طفل فقدَ أمّه في الصباح أو شاب ارتدى التشاؤم ولم يسر في جنازة أمه؟ أسئلة تترافد كان يبعث بها مارشيللو ماستروياني في فلم «الغريب» إخراج فيسكونتي وفضاء الفلم المعتم «المغامرة» لأنطونيوني أو العزلة الروحية الشاملة لآلان ديلون في «ساموراي» هنري مليفل. كان الناقد السينمائي


فلم «الرجل الذي قتل ليبرتي فالانس»

السوري سعيد مراد، الذي رحل على أبواب الخمسين، يرمّم الإجابة بمصطلح «المناخ الفني»، يضيف إلى الوجه مكانًا تبعثرَ في إشارات صوتية- سمعية تستدعي اللباس وترتيلًا موسيقيًّا موائمًا و«مونتاجًا بديعًا».

ما زلت أذكر اغتراب العجوز الإقطاعي في فلم «الفهد»، الذي أخرجه فيسكونتي أيضًا وأنطقه، متأسيًا، برت لانكستر وهو ينهر متسلقًا ضحل الروح ارتفع مقامه في زمن مريض: «كنّا في زمننا الفهود، أما أنتم فضباع وبنات آوى». كان الاغتراب واضحًا ولا يزال في الفلم السياسي حال فلم اليوناني كوستا غافراس «Z»، حيث ضحية الفاشية جسّدها الممثل- المغني «إيف مونتان» الفرنسي الجنسية الإيطالي الأصول. ودلالة الاحتلال القاتلة حتى «لو بدا أنيقًا»، كما هو حال النازي في فِلْم «صمت البحر»، المأخوذ عن فيركور، الذي أخرجه، باقتصاد مدهش، بيير ميلفل. وهناك «اللص والكلاب» رواية محفوظ التي رسمت، بألم، فقيرًا سرق مكرهًا، طاردته سلطة من اللصوص والقتلة أطلقت النار على البراءة وعلى «الصدفة» أيضًا. لبس الراحل شكري سرحان الدور الأكثر إتقانًا في مساره السينمائي، إضافة، طبعًا، إلى أدائه الرهيف في فلم «البوسطجي» المأخوذ عن قصة قصيرة ليحيى حقّي.

لم أكن من مريدي «الفلم التاريخي»، وما زلت كما كنت، ذلك أن التاريخ مِزَق من الحكايات يصنع منها «القوي» الثوب الذي يريد، ولا أفلام المغامرات التي نرى فيها «أبطالًا»، فلا أحبّ الأبطال ولا الذين يكتبون عنهم. كان لنا أفراحنا أيضًا الآتية من ضواحي الفن والغناء والرقص والهوى السعيد: وليم هولدن يراقص كيم نوفاك في فلم «نزهة»، و«قصة الحي الغربي» المحتشد بالتنافس والحب والرقص وتبادل الاتهامات الضاحكة و«سيزار وزلي» لكلود سوتيه ورومي شنايدر ومخلوقان طيبان يتقاسمان عشق أنثى وتقاسمهما العاطفة والمودة. وأذكر بالضرورة فلم جون فورد: «الرجل الذي قتل ليبرتي فالانس» وقدّم صورةً عن ظلم الحياة الذي يختلس من إنسان لا يعرف القراءة والكتابة شجاعته، ويضيفها إلى متعلّم يحسن الكلام والبلاغة، وجعل منه نجمًا اجتماعيًّا وشجاعًا «لا يشق له غبار».

حين رجعت إلى دمشق عام ١٩٧٨م وسألت عن الصالات التي عَرَضت «أمير الانتقام، وغرام وانتقام، والوردة البيضاء»، الفلم الأول لمحمد عبدالوهاب، أجاب الرجل ساخرًا: يبدو أنك لست من هذا الزمن، جميعها أغلقت، و«بائع الساندويش» الذي أشرت إليه ترك «المحل لأولاده واشترى محلًّا لبيع الملابس المستعملة». عرفتُ أنني أنتمي إلى زمن آخر وأنا أسأل عن صالات ترددت عليها في زمن مضى. أول فِلْم شاهدته في حياتي كان «أمير الانتقام»، أرضى طفولةً تُسعدها الأحلام، أبهجها العدل المنتصر وفارسٌ ينصف المظلومين. ما زلت أذكر منه السجن والصحراء المحيطة به ولقاء بين الفارس وعجوز عادل يلفظ أنفاسه الأخيرة «قام بالدورين أنور وجدي وحسين رياض رحمهما الله».

السينما الحقيقية ترصدُ سياقات الزمن، تُسرّعه كما تشاء، كأن تبكي جين أير -١٩٤٤م- طفلةً في ميتم وترتسم على شفتيها شبه ابتسامة بعد دقيقة واحدة. أو أن نصاحب «رجل الطيور في سجن الكاترازِ» (لبِرت لانكستر) من شبابه إلى شيخوخته في ساعتين. سجين واسع الكبرياء والفضول والكرامة، قتل بعدلٍ وحُوكم بلا عدلٍ وقاوم عادلًا وغدا في سجنه «عالمًا بأنواع الطيور وأمراضها وسُبل شفائها حتى اشتهر في مجاله».

الفيلسوف الفرنسي الشهير ألان باديو في كتابه «سينما» الذي نشرته Polity في لندن عام ٢٠١٣م كتب: «السينما فن الأشكال، ليست فقط أشكال المكان، أو أشكالًا من خارج العالم، بل أشكال الإنسانية العظيمة في الحياة. إنها أشبه بمسرح الفعل الكوني. إنها معقل الأبطال الوحيد اليوم». ص:٢١١. لم يقصد الفيلسوف السينما الرخيصة المشغولة بالعنف والجنس وتذليل الذاكرة، إنما قصد فنًّا، قوامه الدفاع عن الحق والجمال والقيم الإنسانية الخالدة، التي لا مكان فيها لبطولات زائفة ولا لأشكال تتنفس الخراب كما الهواء ناظرةً إلى بشر لا يرفعون رؤوسهم.

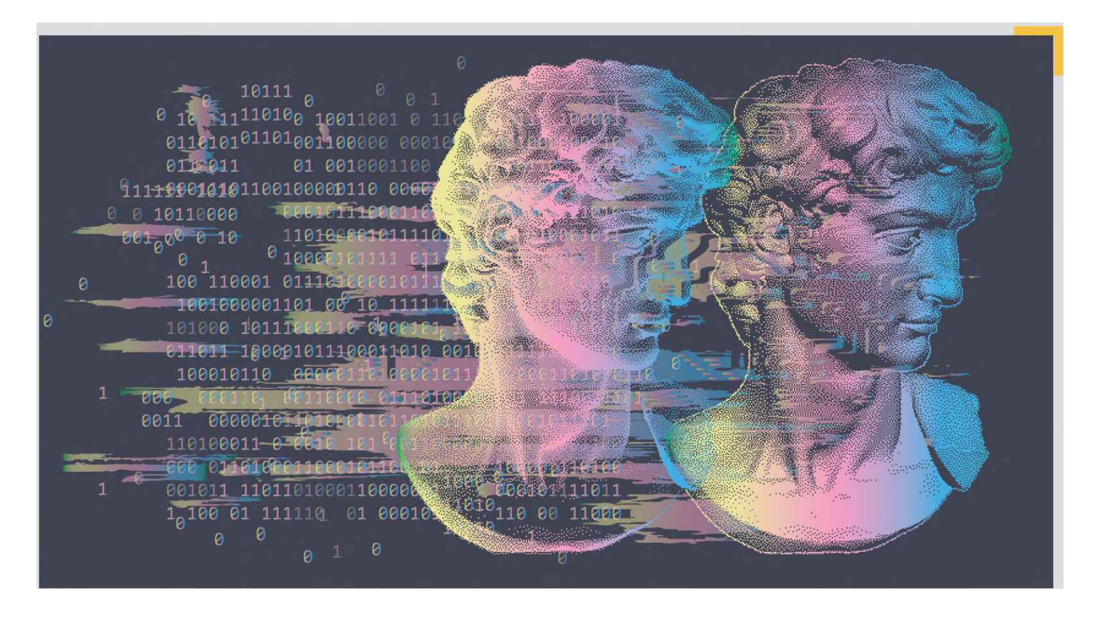


رامي أبو شهاب
كاتب أردني

التقنية الثقافية: مدركات الدراسات الثقافية الجديدة... وأبعادها

أكثر من دارسٍ يرى في الدراسات الثقافية أفقًا يتصل بممارسة تحليلية لا يمكن أن تنضب؛ لكونها تبقى مفتوحة على الثقافة التي تعد تكوينًا بنيويًّا في الإنسان، بل إن الدراسات الثقافية واعدة في قدرتها على نقد صيغ المجتمع الثقافية، وتحولاتها. ومع أن كلمة الثقافة شديدة التعقيد، ولكنها مع ذلك تبقى فعلًا يتصل بالإنتاج الإنساني باختلاف تمظهراته.

بدأت الدراسات الثقافية بوصفها مجالًا أكاديميًّا انطلق مع مدرسة «بيرمنغهام» في إنجلترا، بالتضافر مع جملة من الروافد والاتجاهات أو النسخ التي ظهرت في الولايات المتحدة وآسيا وأستراليا وفرنسا والهند، وغيرها، إلا أنها تبقى مجتمعة أسيرة مقولات عميقة تتصل بنقد متعالية السلطة، وأشكال التحيز، والإقصاء، كما نرى في تنظيرات المؤسسين «ريموند وليامز» و«لويس ألتوسير» و«ستيورات هال»، إضافة إلى مدرسة فرانكفورت، ومع أن هذه التوجهات بدت في وعيها أسيرة المنظور الماركسي الذي تعرّض للنقد على أيدي كثيرين، مع محاولات تجاوزه ضمن مقولات أخرى، لعل أهمها نظرية «لويس ألتوسير» حول البنيوية الماركسية، وغير ذلك من المحاولات، ولكن لا يمكن أن ننكر بأن حيوية الدراسات الثقافية تتأتى من قدرتها على أن تنبعث من جديد لتمسّ صيغ الطارئ من الأنساق، وإذا كانت منطلقات الدراسات الثقافية قد بدأت مع رصد تحولات



الثورة الصناعية، وتشكل الطبقة الوسطى، ونموذج الهويات المتعددة، والصراع الطبقي، ثم ظهور تيار دراسات الهيمنة مع المفكر الماركسي الإيطالي «أنطونيو غرامشي» فإن القرن الحادي والعشرين قد بدا باعثًا على تحديات جديدة تتصل بالتقنية التي أحدثت اختراقًا في الوعي تجاه قيم الصراع الكلاسيكية وتجاوزها، ومن ذلك السعي البحث عن صيغ الثورة عبر الطبقة العاملة، ومن ثم تطورت العملية لتتصل بالهويات المتعددة، والأقليات الثقافية، ونزعات ما بعد الحداثة، حيث أمست التقنية تتخلل مناحي الحياة كافة لتمسي جزءًا بنيويًا من ثقافة الإنسان، بما في ذلك معضلاته، والبحث عن حلول.

الهيمنة: معضلة مستمرة

ربما جاء ظهور التقنية الثقافية (العالم الافتراضي) بوصفها إحالة للمعضلة الجديدة ولكن ضمن سياق الدراسات الثقافية، إذ ينبئ عن نوع من الضبابية بدأت تحكم الإنسان، فعلى الرغم من الدور المشار للمنصة الرقمية في تقويض هيمنة مركزية ثقافة الإعلان القائم على سيطرة الدولة، فإنها بدأت تتشكل بوصفها أداة في أيدي المجموعات، وهنا ندخل في صعوبة التحديد، فالجماعات كافة التي دخلت في قطبية التنازع في الدراسات الثقافية -لنقل تجاوزًا- التقليدية طفقت تبحث عن قوالب جديدة تطول عملية التمثيل التي تعدّ أداة محورية في أدبيات الدراسات الثقافية، ولكن سرعان ما ظهرت إشكاليات عميقة تتصل بفكرة قوامها بأن الوجود الإنساني لم يعد صيغة متفردة على الرغم من الوجود الجوهري للذات، وما يتصل بها، غير أن منظومة الذكاء الاصطناعي قد بدأت تشكل نوعًا من التحدي، ولكن تكمن قيمة التقنية في أنها أصبحت في بعض تمظهرها السياقي جزءًا من فعل الهيمنة، وهنا نقترب من معاني الصيغ الرأسمالية، والعولمة في محاولة أن تجعل من العالم الافتراضي صيغة جديدة لإنتاج السلع، حيث يكون الإنسان جزءًا من أسس التكوين حسب النظرية الماركسية، ولكن هذا بات في وضعية ربما تتيح له التفرد من خلال إنتاج خطابات مضادة، وبهذا أمسى العالم الرقمي جزءًا من المشكلة

> **تكمن قيمة التقنية في أنها أصبحت جزءًا من فعل الهيمنة، في محاولة جعل العالم الافتراضي صيغة جديدة لإنتاج السلع**

والحل، وهو ما يقودنا إلى تأسيس عملية بحثية عميقة لفضّ هذا الاشتباك.

في كتابه «الدراسات الثقافية» يفرد «سايمون دورينغ» فصلًا للبحث في هذا التكوين الطارئ، فهو يرى أن الإنترنت أو الشبكة العنكبوتية لا تأتي بوصفها ثقافة جديدة فحسب، إنما هي أداة تستوعب أنظمة الاتصال كافة، ويضيف أن دراستها لا يمكن أن تكون سهلة المنال من ناحية الآثار الاجتماعية، لكون الدراسة تخلد بشكل مطلق إلى الفعل التنبؤيّ والتأمل (ص ٢٢٨)، ولكنه يبحث في قدرة (الويب) على أن يشكل أداة للبحث عن العدالة والمساواة، وهنا نرى كيف يمكن أن يشكل هذا مجالًا خصبًا أو واعدًا للدراسات الثقافية لكونه يمكن أن يُدرس في اتجاهين متضادين بحيث تتحول هذه الأداة إلى سلاح للهيمنة من ناحية، ومن ناحية أخرى تتحول إلى أداة للتقويض، والمقاومة.

التقويض المستمر

لعل مبحث علم الاجتماع من أكثر المجالات التي أطلقت جدلًا بخصوص هذا الشأن؛ ولهذا نرى أن علماء الاجتماع شرعوا أيضًا ببحوث في التعالق بين الرقمي وبين علم الاجتماع، كما نرى في كتاب علم الاجتماع الرقمي تحرير «كيث أورتون- جنسون ونيك بريور»، حيث يبحث عن مظاهر التداخل بين الرقمي والإنسان ضمن التشكيل الجمعي، فيدرس العلاقات الحميمية، وتأثيرات النوع، والجندر، والخيال وعدم المساواة، والتعليم، والإعلام، وغيرها كثير من القضايا التي تدرس في إطار واقعية حضور الشبكة العنكبوتية، ولكنها تبقى في حدود الإنسان، وانعكاس هذا الطارئ على ما يتصل به.



باسم المرعبي
شاعر وكاتب عراقي

رياض كاظم: حكايات فرط خيالية ونزوع بودليري وكافكوي

الكاتب العراقي رياض كاظم هو صورة الكاتب المنغمس في الكتابة حد إهمال ما يدور خارج هذا الفعل في ذاته، من تطلع إلى شهرة أو مال وحتى نشر، بالمعنى المتعارف عليه، أي في الصحف والمجلات، كما جرت العادة. وهو، هنا، يبدو من قلة «نائية» على رغم احتيازه ما يضمن له التفوق. قد يكون لهذا النأي أو الزهد بمغانم الكتابة صلة وثيقة بنزعته إلى ما سماه، بالهروب، الذي هو مرادف للعزلة، يقول: «دومًا يبقى الهروب بالنسبة لي فكرة جذابة. تجذبني امتدادات سكك الحديد والطرق الطويلة التي تؤدي إلى قرى منعزلة...».

تتجدد ثيمة الرغبة في الانزواء والسكن في منطقة معزولة، سواء في إسقاطها على شخوص قصصه أو بالشكل الذي يُفصح عنه الكاتب، مباشرة، دون لبس، في سائر نصوصه من مقال أو استذكار وسيرة. والهارب لا متسع لديه، عادةً، للالتفات إلى ما يعدّه فُتاتًا، والمقصود بالفتات، هنا، ما يتحقق كنتائج عرضية لاحقة للكتابة، ولا علاقة لذلك بجوهرها، بطبيعة الحال. وما الإشارة هنا إلى ذلك، إلّا للتأكيد على بديهية مُتناساة. بدون فهم هذه البواعث لا يمكن تفسير الغياب الطوعي للكاتب، على الرغم من إمكانية تحقيقه الكثير لولا نزعة النأي لديه. لكن في لحظات الحضور التي تمكن فيها من مقاطعة



خيار نأيه، قد استطاع أن يحرز ذات مرة جائزة الشارقة للإبداع العربي لسنة ٢٠٠٢م، عن مجموعته القصصية «مخلوقات شرقية».

وعدا عن كتابيه «حانوت الأرواح العابرة» ٢٠١٤م، و«قبلتان لساعي البريد» ٢٠١٦م، الصادرين عن دار مخطوطات، فإن بقية نتاجه لم يُنشر نشرًا نظاميًّا في كتب، وما اطلعت عليه هو نسخ إلكترونية منشورة على الشبكة، على رغم أهميتها وفخامتها، حتى لناحية عدد الصفحات، حيث فاق ما كتبه الـ ١٧٠٠ صفحة، ضمّ أكثرَها مجلد بعنوان «عن غرابة العالم من حولنا» ٢٠١٥م، مع إغفال هذا المجلد لعمل آخر مهم، هو كتاب «أيام لا تُنسى- عراقيون من رفحاء».

وبشكل عام فإن هذا النتاج، بالمجمل، يحتاج إلى المزيد من التنظيم والتشذيب، كضرورة إهمال بعض النصوص وتجاوزها، وإن كانت قليلة. وما لا يقل أهمية عن ذلك، أيضًا، هو الحاجة إلى العناية بها طباعيًا ولغويًا وحتى تصنيفيًا، ففي بعضها اختلط النص القصصي بالسيرة، بمقال الرأي، بالنقد. مثال ذلك ما يرد في كتابه «عن غرابة العالم..»، فقد انطوى على العديد من وجهات النظر في الكتابة والأدب عمومًا، كما مثلتها هذه العناوين: «الحكاية الشعبية»، «الأدب المكشوف» «العودة إلى الحبر»، «الكتابة بالشفاه»، وسوى ذلك، وتجدر هنا الإشارة إلى أهمية هذه الآراء، فعبرها يتبين القارئ وعي الكاتب بعملية الكتابة ومهمة رواية القصص، وهو ما يكشف عن المدى المعرفي لكاتبها ونوعية قراءاته ومتابعاته. وقد سبق أن نوّه بذلك الكاتب حسن ناصر في كلمة له بعنوان «المصحح في متاهته»، تضمنها المجلد المذكور. يقول ناصر: ينبع تفرّد قصص «رياض كاظم» من عنصرين مهمين: سعة الخيال وهندسته المدهشة من جهة والعمق المعرفي والثقافي والحسي- الوجودي.

خيال مفرط وعوالم غرائبية

إن الشغف بعملية الكتابة والمتعة الخالصة، جراء ذلك، يدلان في حد ذاتهما على انتماء لعالمها وإخلاص لها وإيمان بها كفعل خلاص. لكن لطاما حجبت العملة الرديئة العملة الجيدة. فاليوم، لا يُنبئ كثيرٌ مما يروج

> **يتوافر نص كاظم على امتيازين يمارسهما دون إقحام أو تكلف وهما: الشعرية وحس الدعابة**

من الكتّاب، عن معاناة حقيقية تحتّمها الكتابة وشروط نجاحها، إلا بمقدار ما ينطوي عليه ظهور الاسم، منشورًا، حاصدًا للمديح. ورياض كاظم يبدو أشبه بالراوي وبطل حكايته «مكتبة فيرمونت سيتي»، وهي واحدة من قصصه المهمة والمميزة. يتحدث عبرها عن مكتبة لا تضم أو لا تستقبل سوى المخطوطات التي لم تجد لها ناشرًا، على الرغم من أنها تفوق أهميةً نتاج كبار الكتاب المعروفين والمتداولين في العالم.

«سمعت كثيرًا عن تلك المكتبة من «مارك»، وهو كاتب قصص قصيرة جدًّا يشبه في كثير من النواحي الكاتب الغواتيمالي «مونتيروسو» لكنه لم يستطع نشر أي من قصصه الجميلة والمقتضبة في المجلات الأدبية أو إخراجها على شكل كتاب، لكنه رغم ذلك يعتبر نفسه كاتبًا من طراز فريد ومختلف، بحيث لا تجرؤ أي دار نشر على تقديم أعماله.

قال بتهكم: نحن كتّاب الغراوند زيرو نشبه لاعبي كرة السلة في الشوارع، نحن الأفضل لكن لا أحد يهتم (.....) تنهّد ثم غمغم. في تلك المكتبة ستجد كتبًا أجمل وأروع من جميع ما كتبه بروست وجويس وشكسبير، كتب لم يطّلع عليها أحد سوى كاتبها ومس بيلا (موظفة المكتبة)».

وعلى الرغم من المبالغة الواضحة من تقرير مارك في المقطع الأخير، وهذه سمة من سمات كتابة رياض، غير أن القارئ يلتقط الإيحاء الذي أراد الكاتب إيصاله. وقد يكون هذا التفخيم للتأكيد على المغزى المنشود. لكن، وعلى وجه الإجمال، ليس هذا الأخير وحده هو ما يرفع من قيمة قصصه، ففي كثير منها يكون المعنى هو ما تمثله عملية السرد في ذاتها أو في الخيال المتحقق وهو القيمة الأعلى التي يمكن أن يخرج بها القارئ وينحاز إليها في الأصل، ليكون هذا الخيال هو المغزى، ذاته.

في واحدة من حكاياته المسماة «جامكية أبو أصبع»، وفي موقف فكِه، هُندس بغرابة، تحبل العنزة النحاسية من التمثال الأسمنتي! هذا هو بالضبط، من بين أمثلة كثيرة في المنحى ذاته، ما يمكن تأشيره، كخيال مفرط، متفجر، ليصنع الكاتب منه، تاليًا، عوالم غرائبية لا تُستوعَب إلا بالدهشة. ومثلما قال بورخِس، مرةً، بصدد الشعر، وهو ما يمكن استعارته وتطبيقه على قصص رياض: «هناك أشعار تكون جميلة بصورة لا ريب فيها، دون أن يكون لها معنى. ولكن، حتى في هذه الحالة، يكون لها معنى. ليس معنى للعقل، وإنما للمخيلة». وهذا المعنى الذي يهمّ المخيلة هو ما ينهض عليه نتاج الكاتب، مع التأكيد على أن قصصه لا تنقصها المعاني ولا المضامين المهمة، بل على العكس، فثمة وهو كثير، مما يرتفع فيه المضمون إلى ذرى ما هو إنساني، كوني، متضافرًا مع رهافة الفن، المتجسد بالأسلوب، عبر أكثر من وجه من وجوه التقنية لدى الكاتب.

تكثيف شعري

ومن ذلك، التكثيف، أفكارًا وكلمات، حدّ أن يغدو نصه قطعة شعرية خالصة، وهو ملمح لا يمكن للقارئ أو الدارس لتجربة الكاتب إلا أن يلحظه ويؤشره كخصيصة من خصائص هذه التجربة. ومن أمثلة ذلك، من بين عناوين كثيرة: «مرآة الغرفة والجليس الصامت»، «صانع الأحذية»، «صدفة» و«أحلام» وسأورد نص هذه الأخيرة التي تجمع أكثر من سمة أسلوبية للكاتب، فعلاوة على خاصية التكثيف، الذي تمت الإشارة إليه، يتوافر النص على امتيازين آخرين هامين، هما الشعرية، وحس الدعابة أو الفكاهة، هذه المهارة البينة لدى الكاتب، والتي يمكن عدها عمودًا من أعمدة كتابته، وعلامة فارقة لجلّ نتاجه، دون إغفال الإشارة إلى أنه يمارسها دون إقحام أو تكلف. ولم تكن الكلمات وحدها، مهما كانت منتقاة، لتصنع الشعرية في أي نص ولا تكلف الأسلوب أو تنميقه.

في قصص رياض كاظم، ثمة الفكرة في ذاتها تصبح مرادفًا للشعري، أو هي تنهل منه، والكاتب عادةً ما يفاجئ قارئه بأفكاره هذه، كما في الافتتاحية التالية لإحدى قصصه، التي يمكن عدها شذرة شعرية. قصصية مكتفية بذاتها: «توقفتُ عن كتابة قصص الأطفال حينما عرفت أنها تطيل العمر، فكل كتّاب الأطفال يعمرون طويلًا وهذا ما لا أريده لنفسي». وهو ما يمكن، أيضًا، قوله بشأن قصة «مرآة الغرفة والجليس الصامت»، وهي توجز مأساة الحرب، بأقل ما يمكن من الكلمات والوصف، قصة تشخص في ذهن متلقيها الذي يغدو بدوره، كبطلها، أسير انتظار نهاية الحرب التي امتدت لسنوات، دون أي فعل سوى المراقبة والترقّب: «كانت مرآة الغرفة تعكس صورة الخريف وجليسي الصامت الذي كان يحدق بالجدران وكأنه يحدق في ذاته». إنه خرس الحرب وشللها، متجسدًا عبر هذه الشخصية، حدّ عدم التيقن إن كانت حية، حقًّا، أم هي مجرد طيف ذرته الحرب.

هذه القصة تلتقي في تقنيتها وثيمتها مع قصة «من أين يأتي المطر الأسود؟»، فهي تبرز فجائعية الحرب وما تقود إليه من مآلات. إن الحس المأساوي لدى رياض هو حس متأصل، وقد تعود جذوره إلى مأساة شخصية تمثلت بفقده شقيقين، الأول وقد قُتل في بيروت في أثناء الاجتياح الإسرائيلي، وكان قد غادر العراق مجبرًا إثر حملة التصفيات ضد الحزب الشيوعي العراقي، نهاية السبعينيات. والثاني أُعدم وهو في سن الثامنة عشرة بسبب انتمائه إلى الحزب ذاته. هذا ما كشفت عنه كلمة صديقه «شاكر الناصري» في خاتمة كتاب «أيام لا تُنسى- عراقيون من رفحاء».

وعودًا إلى نص قصة أحلام، الذي لا يخلو من التلميح بما هو مأساوي: «دأبت منذ أعوام على تسجيل أحلامي وقسّمتها إلى ثلاثة أقسام: برية وبحرية وجوية، فتجمعت لدي ثلاثة شوالات كبيرة مليئة بالأحلام، محكمة الإغلاق، فأنا أخشى عليها من الإفلات واختلاط بعضها بالبعض الآخر فتصبح حقائق مهلكة. رسمت على شوال الأحلام البرية صورة حصان وعلى شوال الأحلام البحرية صورة

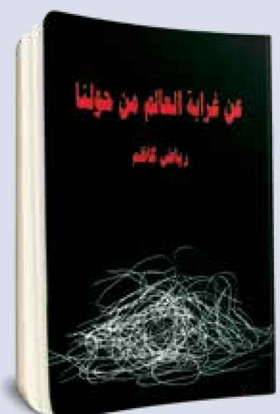
حوت وعلى شوال الأحلام الجوية صورة طائر ووضعتها تحت سريري قريبًا من يدي. وكلما أتاني حلم أمسكت به وأدخلته في مكانه المناسب مع إخوته».

اخترتُ هذا النص لقصره، وإلا فثمة عشرات القصص مما يتشكل بطاقة السخرية والمفارقة حدًّا يدفع بالقارئ للضحك بصوت مرتفع. وهو ما يؤشر إلى احترافية عالية تتضح في استجابة القارئ وتفاعله، أيًّا كانت الوجهة التي يقصدها الكاتب، وبذلك تقف قصصه بندّية مع أعمال عالمية رفيعة، تمثّل ذات المنحى. وفي هذا الصدد يمكن القول إن لكتابة رياض مشتركات مع ملامح من واقعية أميركا اللاتينية السحرية. وليس هذا حسب، فثمّة أيضًا، أكثر من آصرة، مع أجواء وعوالم كتّاب أو «رواة» آخرين، مثل «رواة طنجة» كما تمثله نماذجه الحكائية ذات الطابع الشفاهي، وهو ما يتفق أيضًا وعوالم شاعر عراقي، وإن كان مجهولًا عربيًّا، إلا أنه ذو حضور واسع في الوجدان الشعبي العراقي، ألا وهو «حسين قسام النجفي»، بغرائبيته وسرياليته، وهو شاعر يكتب بالعامية، إلا أنه لا يعدم الكتابة بالفصحى، وإن بشكل أقل.

ملمح فكاهي

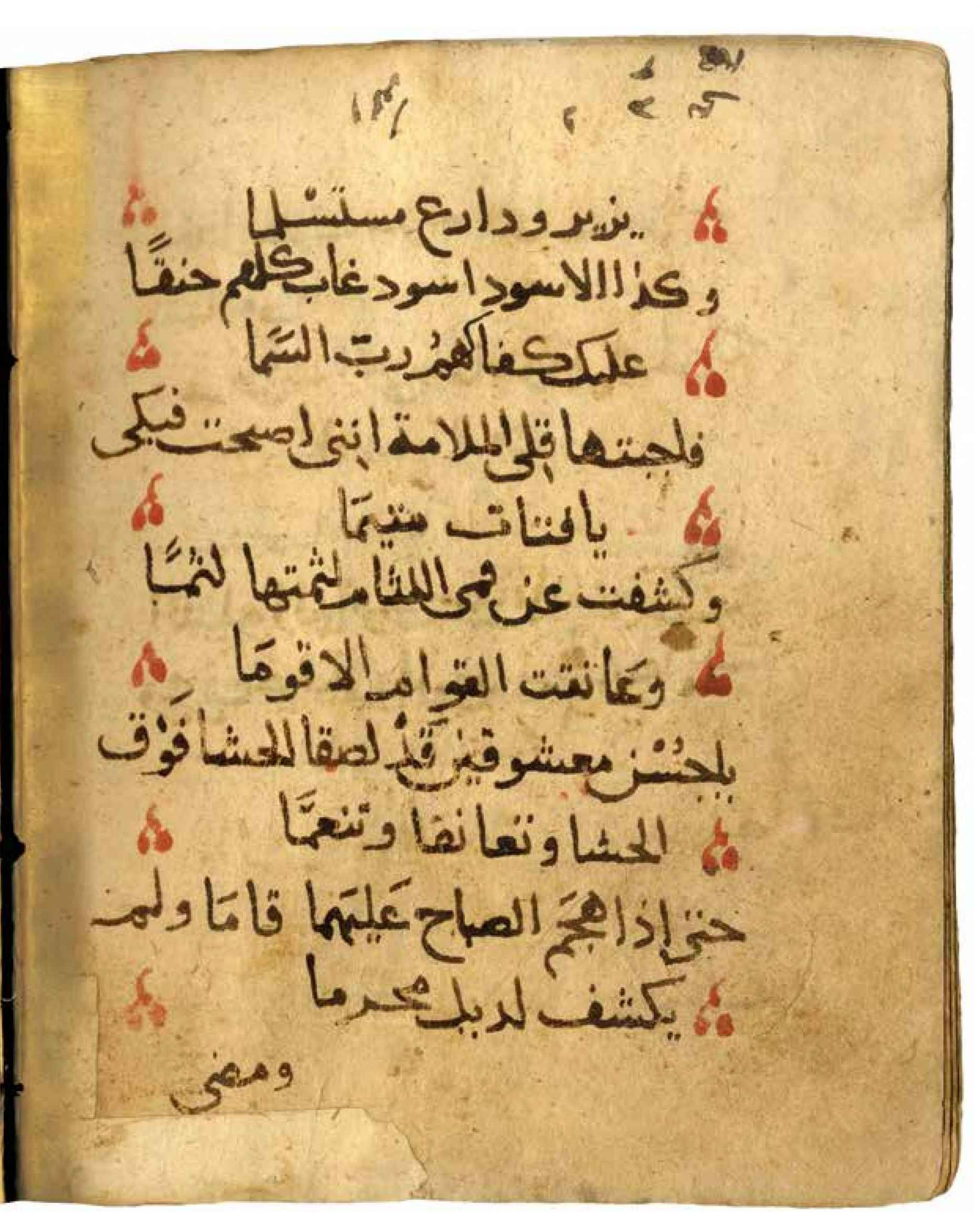
وعلى صعيد المقاربة ذاتها سأتوقف عند مثالين إضافيين آخرين، ولابد أن الانتباه، الآن، قد انصرف إلى عدد من الأسماء، قد تكون معتادة في موقف كهذا. لكن ما سأذكره هو مما لا يخطر على بال القارئ، عادةً، وبخاصة أن المثال الأول، شاعر، وهو «بودلير» والثاني تسبقه شهرته كأحد أكبر سوداويي الأدب، والمعني به هنا، «كافكا». يحضر «بودلير» عبر قصيدة نثر بعنوان «فلنصرع الفقراء!» من مجموعة «سأم باريس»، المعروفة، وإن كانت أغلب هذه القصائد لا تخلو، في مقاطع منها، من مسحة الدعابة. وليس غير ذي دلالة أن تكون هذه القصائد النثرية، أقرب إلى القصة القصيرة، بمفهومها أو اشتراطاتها، بشكلها السطري ومنحاها السردي وانطوائها على حكاية، على رغم الخلط الذي يمكن أن يحصل مع القصة القصيرة، وهو أهم ما يميز قصيدة النثر الأوربية التي تدين لبودلير، ريادةً. إن الملمح البودليري لدى رياض لا يقتصر على حس الفكاهة المعنيّ هنا، بل يتعداه إلى ما هو أعمق، إلى ما يشكّل علامة فارقة في أدب وشخصية بودلير، تلك المتعلقة بما هو حسي. ونتاج رياض كاظم مشبع بذلك، إلماحًا وإفصاحًا. في الوقت الذي، تنحو قصص أُخرى له منحى بورخسيًّا، كمعادل ذهني لما هو جسدي.

إن شعرية نص قصة «أحلام»، هي من الوضوح بمكان، لكن حين يتعذّر استشراف ذلك يمكن الاستعانة بالمواصفات المذكورة لقصيدة النثر. المثال الآخر المعني هو كافكا، فقد كان، كما يُذكر عنه، يستغرق في الضحك، حين يقرأ مسودات قصصه على أصدقائه الذين ينتقل إليهم الضحك، بدورهم. فهل كانت «المسخ»، مثلًا، على مأساويتها هي ما يُضحك كافكا، وهو يتخيل بطله «غريغور سامسا» قد تحول إلى حشرة وتصرف مثلها!



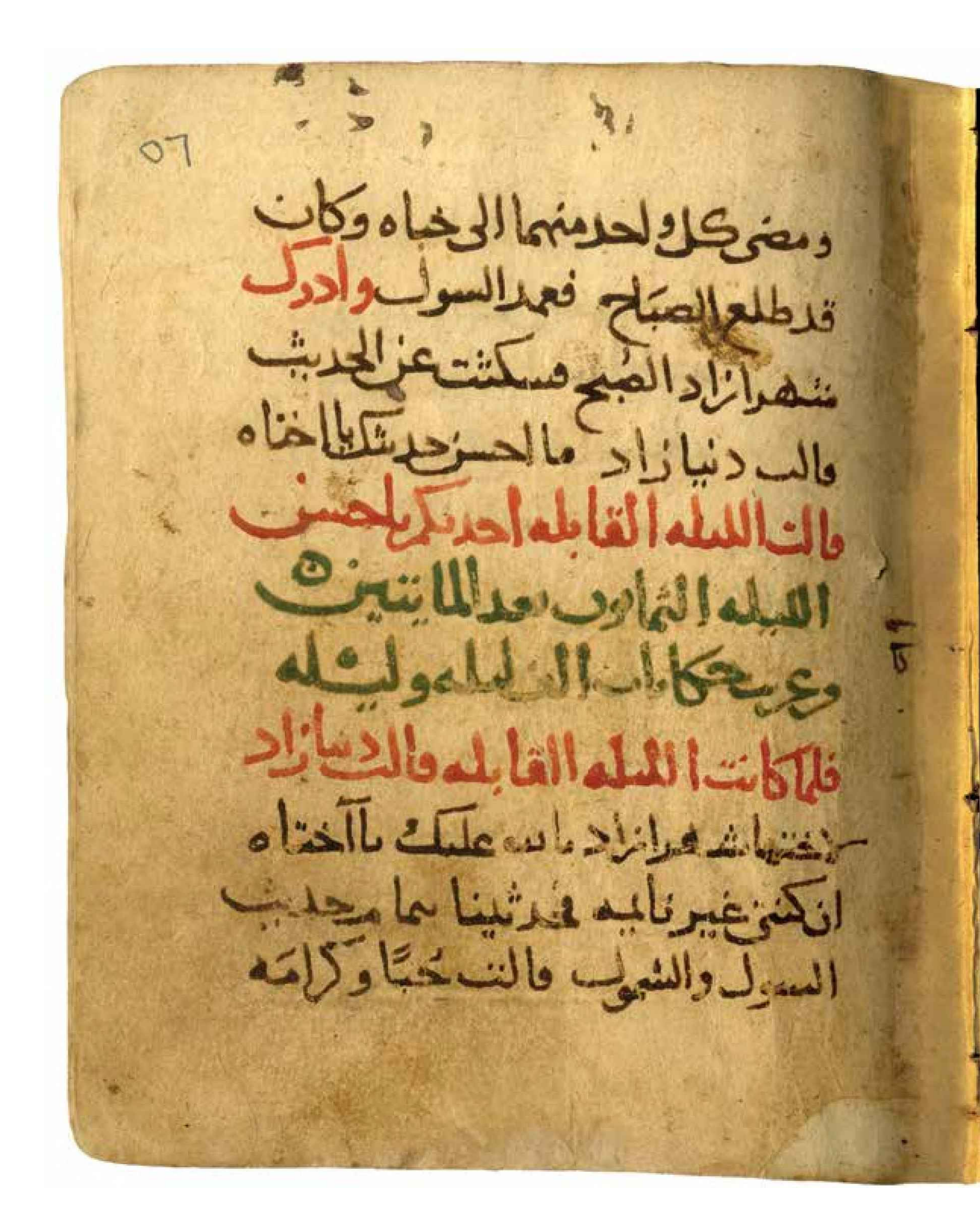
إن من بين ما يمكن تمييزه من مظاهر في قصص وحكايات رياض كاظم هو خلعه السلوك الإنساني على شخصياته من الحيوانات، كما في حكايات «ألف ليلة وليلة»، وهنا تكمن المفارقة الباعثة على الضحك بالضرورة، أنها تذكر بما هو إنساني، فتحضر المقارنة، وهو ما عناه برغسون في كتابه «الضحك» حين قال: «ربما نضحك من حيوان لأننا نكون قد عثرنا فيه على موقف كموقف الإنسان أو على تعبير كتعبير البشر».

في حكاية «طويل باشا» ثمة عائلة من الدببة مكونة من الأب والأم والبنت، وقد قصدوا «طويل باشا» الذي يتمتع بمهارة عجيبة وهي تحويل أي كائن إلى ما يشتهي من شكل وخلقة! يطلب الدببة منه، التحول إلى فئران لأسباب اقتصادية، فقد كانوا مهددين بالجوع، بأحجامهم الكبيرة هذه التي تحتاج كثيرًا من الطعام. وفي غرفة الانتظار كانوا يقطعون الوقت بلف السجائر وتدخينها، أما ملابسهم فكانت مدعاة للعجب، فالأم ترتدي ملابس عراقية شعبية، شيلة وعصابة رأس وتحمل بيدها فالة (أداة لصيد السمك).



يزيرو ودارع مستسلما
وكذا الاسود اسود غاب كلهم حنقا
عليك كفاكهم رب السما
فلجتها قلبي الملامة انني اصبحت فيكي
يا فتات متيما
وكشفت عن فمي اللثام لثمتها لثما
وعما نعت القوام الاقوما
بالحسن معشوقين قد لصقا الحشا فوق
الحشا ونعا نفا وتنعما
حتى اذا هجم الصباح عليهما قاما ولم
يكشف لدريك محرما
ومضى

«ألف ليلة وليلة»
نسخة نادرة من القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي.



56

ومضى كل واحد منهما الى خباه وكان
قد طلع الصباح فعمد السول وادرك
شهرازاد الصبح فسكتت عن الحديث
قالت دنيازاد ما احسن حديثك يا اختاه
قالت الليله القابله احدثكم باحسن
الليله الثمانون بعد المائتين
وعشر حكايات الف ليله وليله
فلما كانت الليله القابله قالت دنيازاد
لاختها شهرازاد بالله عليك يا اختاه
ان كنتي غير نايمه فحدثينا بما من حديث
السول والشمول قالت حبا وكرامه

من مخطوطات مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.



نجوم الغانم
مطاردة الشعر وسط أدغال بصرية

نادرة التجارب التي تمزج بين أنماط تعبير عديدة، وتنجح في كل ذلك بالمستوى نفسه من الإتقان وإثارة الدهشة وتوليد أسئلة جديدة. لعله من هنا، تأتي فرادة التجربة المتشابكة للشاعرة والسينمائية الإماراتية نجوم الغانم (١٩٦٢ -)، فهي استطاعت أن تحقق هذا الامتلاء، وإشباع نهم متلقٍّ يسرف في أحلامه، حين يعثر على نفسه إزاء تجربة تعد باستمرار بكل ما هو مختلف وجديد. تجربة بقدر ما تتجاوز تجارب وتتخطى أساليب، هي أيضًا تؤسس وتعمق فنًّا سينمائيًّا، أو نمطًا منه، لم تعرفه الإمارات قبلها، بالطريقة التي استطاعت هي أن تصوغه وتتيحه للفرجة.

من ناحية، لعلها الصوت الشعري الأعمق، طبعًا إلى جانب شاعرات وشعراء قلة. قصيدتها وقد تخلصت من الشوائب، تبدو نجوم الغانم كمن تمارس كحتًّا مستمرًّا للكلمات، إعادة صوغ لا نهائية للعبارات والجمل الشعرية، لتبدو صقيلة كالمرايا، التي تعكس وتنم عن ذواتٍ لا ذاتٍ واحدة. هذه الشاعرة غير المقيمة في قول شعري واحد، إذا ما عددنا السينما والتشكيل شعرًا أيضًا، فهما يأخذان من الشعر، مثلما الشعر يأخذ من كل منهما، توسع من مدى تجربة تأخذ تدريجيًّا في قول ما لا يقال عادة سوى بتضافر الفنون وتشابكها. هذا القول يفيض أحيانًا على الشعر وحده، وتستكين لاحتداماته الصورة السينمائية، وينوء اللون تحت ثقله. إذن، لا بد من عين رائية، حواس متوحدة، مخيلة بدائية ومدربة في آن، لتكتب هذا القول، هذه النصوص التي تحيط بالذات وأسئلتها ومأزقها، بالعالم والمكان والأزمنة في تداخلها، بالليل كما بالنهارات.

إزاء كل نص وأمام كل فِلم وفي مواجهة كل عمل فني، يكون المتلقي على موعد مع نظرة تحديث جديدة، تطوير في زاوية ما، لهذا النص وذلك الفِلم وهذه اللوحة. وأخذ كل ذلك إلى مستوى جديد في النظر والتأمل. من هنا تلك الجدية، فيما تعنيه من تأنٍّ ومثابرة ومسؤولية، التي لا يمكن إلا أن يقف عليها المتلقي في كل عمل ممهور بتوقيع نجوم الغانم.

تدرك نجوم الغانم حدود كل فن من الفنون التي تمارسها، ثم تتمرد على هذه الحدود، فلا تعود حدودًا تحد من جموح رغبة في كتابة قصيدة أو تصوير لقطة أو تمرير فرشاة، إنما تغدو مطواعة تستفز وتستدرج وتحث على اقتحامها بوصفها حدودًا مانعة، كما هي صورتها التقليدية عند الكثير.

في هذا الملف الذي تكرسه «الفيصل» لتجربة نجوم الغانم، يشارك نقاد وباحثون وشعراء وكتاب بدراسات وقراءات وشهادات.

الكتابة جبل شاهق وحاد الأطراف

نجوم الغانم

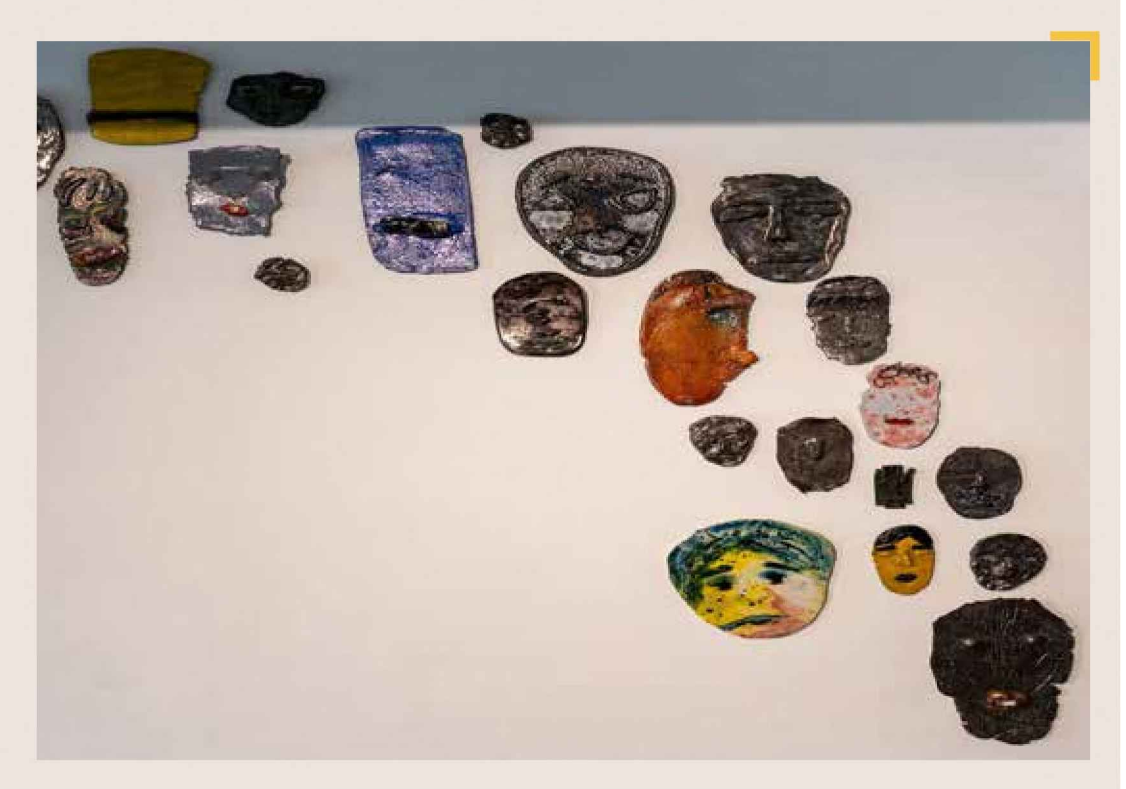
«إن المرء ليَنتقل من مكان إلى آخر، يتطور، ثم يُقتلع من جذوره،

فيُعاد إلى المكان الذي اقتُلع منه، ثم لا يعود قيد الوجود».

إزرا باوند

لا أعرف كيف أكتب عن تجربتي فيما أنا لاأزال أجابه كثيرًا من الأسئلة وقلة الإيمان بالثابت والبديهي وفقدان الطمأنينة. وأعتذر سلفًا لعدم وجود انتصارات بطولية لديَّ، ولعدم مقدرتي على ادعاء الإيجابية حين يتعلق الأمر بالفن. والمسألة ليست كالسباحة حيث تزداد إتقانًا لها مع تقدم السن. الأمر ليس مضمونًا على الإطلاق وقد تكبر وتجد نفسك غير قادر على كتابة حرف واحد، وقد يطول الانتظار دون أن تكون قادرًا على السباحة في غياهب الحروف.

أستطيع أن أكتب عن أسئلتي وعن قلقي وشكي؛ وهي كثيرة ومُقلقة للأسف لكنها أيضًا ليست استثنائية. وقد يكون هناك جيش من المبدعين ممن لديهم مشاعر مشابهة لكنهم يؤثرون الصمت. نعم أستطيع أن أخبركم عن علامات الاستفهام التي حملتها معي ما يقارب الأربعين سنة وما زالت شاخصة أمامي، بل إنها زادت عوضًا عن أن تنقص، ومنها مثلًا؛ لماذا نشعر بالشتات عندما يكون



علينا أن نسير في درب لا نعرفها على الرغم من أنها يمكن أن تتعلق بالفن أو الأدب الذي ننتمي إليه؟ ولماذا يجعلنا الشِّعر في فوضى نفسية وذهنية عارمة حين لا يأتي بيُسر؛ ويجعلنا في شك من أمرنا حتى حين يأتي بعد عسر؟ هل من سبب لتكرار هذا الإحساس لدينا على رغم كل السنوات التي تتزايد في صناديق حيواتنا؟ سنوات التجارب والتجريب؟ وتعلم البناء والهدم؟ ثم البناء من حيث اللاشيء؟ هل من الطبيعي أن تشعر وكأن تجربتك لا وجود لها وأنت إزاء حيرة النص؟ هل يستحق الفن المعاناة الذاتية المستمرة مرة تلو الأخرى؟ وألا يوجد في الحياة ما يغنينا أكثر ويمنحنا الإحساس بالرضى عن أنفسنا والقناعة بما لدينا بدلًا من هذا العناء؟

فوضى كثيفة طاغية

لقد اكتشفت بفضل التجربة أن الكتابة جبل شاهق وحاد الأطراف، وسعيد هو من يعتاد على السير على حوافه دون أن يجرح أقدامه أو يختل توازنه. وتعلمت أيضًا أن مواجهة صفحة بيضاء أو لوحة فارغة أو الشروع في أي عمل جديد هو واحد من أصعب التحديات التي يمكن أن يواجهها المرء عندما يبدأ رحلة الكتابة أو الخلق. وهذا يشمل الفوضى الكثيفة الطاغية التي تستحوذ على كل شيء فينا. تتفاقم الفوضى وتستبد بهدوئنا إلى أن تنجلي تدريجيًّا فقط عندما نستطيع الاهتداء إلى وسيلة لترتيبها فتستتب الأمور نوعًا ما ويرتفع بصيص الضوء في مرمى البصر فيهدأ الهلع في دواخلنا.

إنها متاهة رحلة الإبداع إن كان يحق لنا أن نضع أنفسنا في خانتها. متاهة الإحساس بالغربة حتى حينما نكون في بيوتنا التي اعتدنا على تفاصيلها وطاقتها. إن فعل الكتابة لا يشبه تقلد فرشاة الرسم أو الوقوف خلف الكاميرا لأنه أكثر حدة وإزعاجًا للذات. شخصيًّا لم أشعر أبدًا أن الكتابة سهلة حتى حين تكون في شكل مقالة أو ردًّا على أسئلة الصحافيين.

هذا التوجس ما لبث يتفاقم داخلي كلما كان عليَّ أن أخطو نحو بداية جديدة، وما زال يتجلى بعدة أشكال تحمل معها الأسئلة والحيرة ذاتها والتردد نفسه؛ فأشعر وكأنني في مدينة بلا إشارات مرورية أو لوحات تدل على الأمكنة. ويستهلكني الإحساس بأنني في منتصف طريق صحراوي، في محيط، في نقطة بعيدة في

> **لماذا يجعلنا الشِّعر في فوضى نفسية وذهنية عارمة حين لا يأتي بيُسر؟**

الكون حيث لا توجد جاذبية ولا أرى منها أرضًا تستريح عليها أقدامي. وعلى الرغم من الطمأنينة الضمنية من أن هذه بلا شك ليست هي المرة الأولى التي تنهال فيها عليَّ هذه المشاعر كلما وقفتُ أمام تحدي الكتابة؛ إلا أن القلق الأبدي الذي يرافق كل تجربة يرسخ نفسه أكثر وأكثر مع كل محاولة جديدة ويجعلها تبدو وكأنها المرة الأولى.

خراب يتفاقم في زوايا العالم

تُرى هل لأننا نحتاج أن نبدأ من مكان ما حيث نكون جاهزين فيه معرفيًّا وفنيًّا ونفسيًّا؟ ولكن لماذا مع ذلك يتسرب الشك إلى تجاويف أرواحنا؟ أقصد الشك في أننا قادرون على إنتاج شيء ذي قيمة إنسانية وفنية مؤثرة في الآخر في زمن أصبح كل شيء فيه «تقريبًا» يفتقد للقيم الجمالية والفلسفية العميقة! هل السبب هو الخراب المتفاقم في كل زاوية في العالم أم بسبب قصورنا؟

نعم هذه باختصار القصص التي تشغلني من آن لآخر، ولهذا أهرب إلى القراءة التي لطالما كانت هي الملجأ الدائم لاحتضان التشوّش وتذويبه في آن واحد. ترى ماذا كنا سنفعل لو لم يكن هناك عظماء في الأدب والفلسفة والنقد والفنون؟ ماذا كنا سنفعل بدون العودة إلى منجزاتهم لتذكيرنا بأن كل شيء على ما يرام وأننا نستطيع التنفس برئة واحدة للكون إن عطّل الحمقى رئته الأخرى. نعم هذا هو الشيء الوحيد الآمن للأرواح التائهة في مواجهة الشتات؛ القراءة ثم التجريب في أشكال لسنا معتادين عليها حتى لا تستغرقنا الهموم ويُتلف أجسادنا الصمت أو الأرق. وإن كانت المعاناة هي قدر من يعيشون في هذا العصر بالذات؛ فلا بأس إن أصبحت هي بذاتها العمل الفني مثلما يمكن للتجريب والبحث أن يكونا هما أيضًا شكلًا آخر من أشكال الفنون.

يكفي ألا نسمح لليأس بأن يستولي على أرواحنا، لأن اليأس هو موت للحواس والذاكرة والإبداع.

لا تدعو اليأس يجد طريقه إلى حيواتكم.

قاوموه بفعل الفن وسيُشع ضوء جديد في دواخلكم.

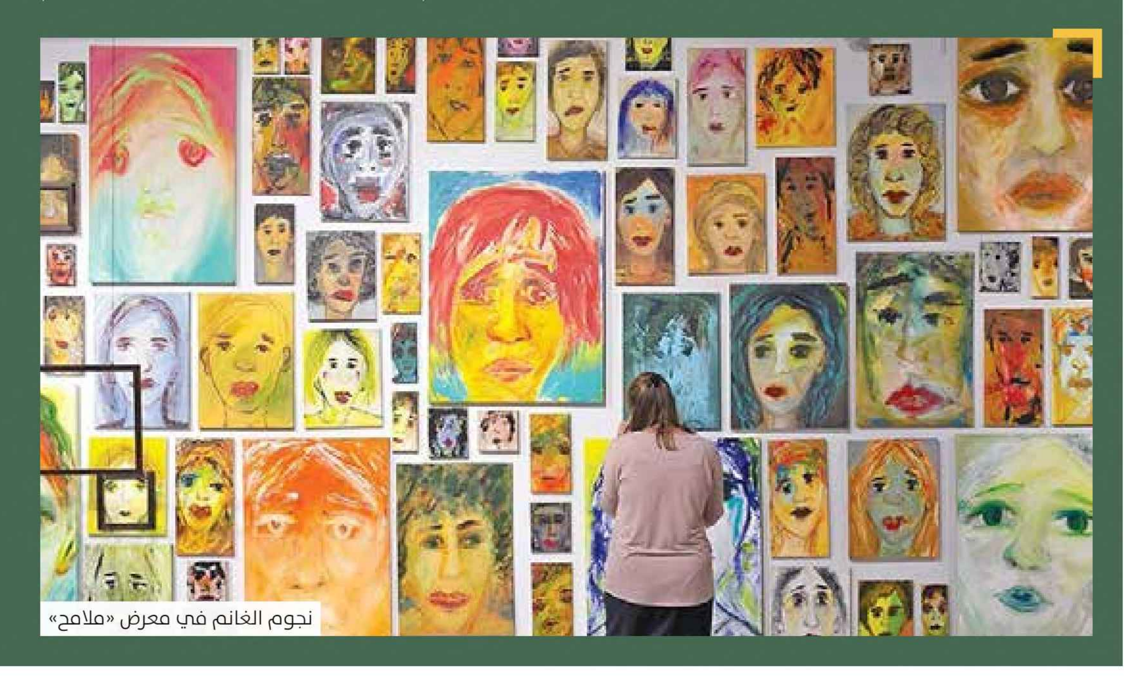
نجوم الغانم.. شاعرة ديناميات الحداثة بلا افتعال

أحمد فرحات شاعر وكاتب لبناني

نجوم الغانم هي الشاعرة الوحيدة في دولة الإمارات العربية المتحدة التي تجمع في شخصها بين ثلاثة اتجاهات إبداعية يتكامل بعضها ببعض: الشعر، والإخراج السينمائي، والفن التشكيلي. غير أن الشعر يظل سيد الموقف لديها، إن في تجليات كلمات قصيدتها أو في بنية صورتها السينمائية أو عبر متن لوحتها التشكيلية؛ ذلك أن الشعر بالنسبة إليها (وهي بدأت منه لتطل لاحقًا على مسار الفن السابع ولعبة الخط واللون) هو وحده العنصر المولد والمشع والقادر على بلورة سلسلة لامتناهية من الرموز المتمادية بأبعادها السيميائية والدلالية وأنساق العلامات المنشبكة داخل صيغ التعددية الفنية أو الإبداعية التي تصدر عنها.

وفي معرض كلامها للصحافة عن بعض مفارقات العلاقة بين الصورة الشعرية في القصيدة ونظيرتها في اللقطة السينمائية، كانت الشاعرة نجوم الغانم قد حسمت موقفها بالقول إنها تنحاز للصورة الشعرية في المتن اللغوي.. أما لماذا؟ فلأنها ذات قدرة إيحائية أكثر «على سرقة أنفاسنا والذهاب بخيالنا إلى آفاق غير محدودة». وإذا كانت اللقطة السينمائية تقترح العديد من المعاني الدلالية المركبة، من وجهة نظر الشاعرة، إلا أنها في المحصلة تظل «تفتقد لسحر آخر يختبئ في اللغة» على حد تعبيرها.

وكم تذكرني تجربة الشاعرة الغانم الإبداعية المثلثة هذه، بالشاعر والروائي والسينمائي الإيطالي الكبير بيار باولو بازوليني (١٩٢٢ - ١٩٧٥م)، والذي كان لي شرف اللقاء به في روما عام ١٩٧٤م، أي قبل سنة واحدة من اغتياله بسيارة تعمدت دهسه حتى الموت، وسؤاله عن جمعه بين محمولات الشعر والرواية والإخراج السينمائي دفعة واحدة، فأجابني: «أنا شاعر في الأساس، ومن الشعر أطللت على كتابة الرواية ومزاولة الإخراج السينمائي، أو قل، مثلًا، إن الشعر نفسه هو الذي قادني إلى فن السرد وعالم السينما أو الصورة المتحركة، ومن ثم


نجوم الغانم في معرض «ملامح»

هيكلة الترميز المكاني والزماني عبرهما. هكذا، (والكلام لبازوليني) فندائي الداخلي كان دائمًا نداء شعريًّا، سحريًّا وتأمليًّا، ولا يستطيع العقل، على الرغم من سطوته الكبرى، أن يحيط بهذا النداء. ومن هنا تراني أجنح في بعض أعمالي السينمائية إلى اللامعقول تعبيرًا عن المعقول نفسه، وإلى الحياة بذاتها تعبيرًا عن مختلف تضاريسها المعقدة والبسيطة. هكذا فأنا مهروس هرسًا بالشعر والشعرية في كل أداة أو صيغة إبداعية أطل منها، وأرى أن الصورة الشعرية في القصيدة المكتوبة، تظل أغنى وأعمق بكثير من نظيرتها التي توحي بها الصورة السينمائية».

وبالدخول إلى العالم الشعري لنجوم الغانم (مواليد دبي عام ١٩٦٢م) نلحظ أن هذه الشاعرة التي بدأت مشوارها الشعري بكتابة قصيدة التفعيلة، ثم انعطفت في اتجاه كتابة قصيدة النثر كتوجه إبداعي تجريبي مفتوح، وأصدرت ستة دواوين شعرية حتى الآن، سجلت خلالها مسارًا شعريًّا انطلق من قصيدة البساطة الذكية التي تتصف بصفاء الوجدان وسلاسة اللغة، مرورًا بقصيدة التكثيف والهدوء والهمس المتحلل من كل شيء إلا العلامات الشعرية التي تتوخاها الشاعرة، وصولًا إلى القصيدة التي تنطلق على وجه الإجمال من فاعلين مركزيين لديها: ذهني وبصري يؤلفان معًا نسقًا شعريًّا شديد التركيب والبث المرئي المحسوس. وهذا التقسيم العام، في المناسبة، ليس تقسيمًا منهجيًّا أو نقديًّا صارمًا للتوجهات الكتابية الشعرية لدى الشاعرة الغانم، بقدر ما هو محاولة مبدئية للإمساك بخطوط بانورامية رئيسة لفضاء ما كتبته من شعر حتى الآن، يتخلله طبعًا إنجازها لقصائد تجريبية أخرى كثيرة متفلتة من أي تصنيف أو تحديد.

متاهة واحدة

قصائد نجوم الغانم تشكل في غالبيتها نوعًا من حكايات صغيرة تحاول من خلالها الشاعرة صوغ التحولات التي طرأت على الذات.. ذاتها العربية الخليجية في مواجهاتها لعالم معولم يضيق على بعضه الآخر كل يوم. وكان أن ذهبت هي مباشرة إلى جزء مركزي بالغ الأهمية من مركزيات هذا العالم: الولايات المتحدة والاتحاد الأوربي، إما للدراسة أو للاستشفاء أو للمشاركة

تشتغل الشاعرة نجوم الغانم على قصيدتها بأناة وصبر ولا تتوانى عن اختراع أسلوب شعري خاص بها لا يشبهه أسلوب شعري آخر

في المهرجانات الشعرية والسينمائية أو للسياحة الثقافية أو أية حالة من حالات المثاقفة المستمرة مع هذا العالم، سواء من داخل بلدها هذه المرة أم من خارجه، فكان أن اكتشفت في النتيجة أن هذا العالم في إطاره التفاعلي المختل والممتد على مساحة المعمورة، بات عبارة عن متاهة واحدة يتشظى فيها الإنسان بوجوده القلق وقيمه المتبددة وأحلامه المحبطة وخيبات حبه المتواصلة.. علاوة على تمزق الأفكار لديه وإحساسه بالوحدة القاتلة التي تشله عن أي فعل إيجابي تجاه نفسه وتجاه الآخر، فيسقط إذ ذاك في غربته ويأسه ودَوَخَانه المستمر، الذي تشهد عليه حتى الطبيعة نفسها، وتصير، بالتالي، جزءًا لا يتجزأ منه:

«رأسي دائخة في رطوبة الشاطئ/ وأفكاري مثل عيني تشوشها الغيوم المدلاة/ من السماء القصية/ فأجدني لا أقوى على الإمعان/ في تفاصيلي الصغيرة/ أو التحديق في مقلتيك/ وترتعش أصابعي/ حين تلقي السؤال/ إن كنتُ قد تداويت ذاك النهار/ لكنك لا تنتظر إجابة/ أو تلتفت للصمت الطويل/ الذي يتبع الأسئلة/ وإنما ترتشف قهوتك/ متشاغلًا بوجوه الغرباء/....../ تتصفح أمواج الرمال/ الصغيرة في فراغ الأخيلة/ وأطلال البيوت التي هجرتها أرواحنا/ رأسي تدوخ في حرارة القلق/ متشبثة بأفكار الهروب/ وقلبي تقضه هواجس الغياب/ تنتفض أغصان الوحدة/ في ريبة الانتظار/ ولا أقوى على منحها ماء الطمأنينة/ أو حتى دعوة السماء/ لبل شعرها بالمطر».

وتحاول الشاعرة جاهدة إنقاذ نفسها من سطوة الأقدار، ومما ألم بها من محن نفسانية مهلكة فتحت أمامها أبواب الأحزان على مصاريعها، ولم تتح لها حتى فرصة الامتثال لأفكار النأي والابتعاد:

«جئت أفاوض الأحزان التي لم تدعني/ أمتثل لأفكار البعاد/ ولم ترأف بأدمعي حين احتقنت/ مستنجدة بالأزمنة/ توسلت الغياب أن يسكت مواجعي/ أو أن يعيدني إلى المرأة/ التي كنتها قبل أن تمطر/ آلام

الليالي الفائتة....» ولا فائدة معها من أي رجاء مقبل، فالعالم الذي يدور حولها أو تدور حوله الشاعرة هو دائمًا في حالة المراوحة الصِفرية. لقد توقف الزمن لديها وصار صفرًا عملاقًا، اللهم إلا من زخات الآلام والبكاء حتى الامتلاء كما تعبر: «كلما رفعت رأسي للسماء/ ازدادت زخات الآلام/ وامتلأت أواني القلب/ بالبكاء». وحتى الأشجار التي كانت حارسة بيتها، باتت معاناتها واحدة معها، وهذا الألم الممض ما انفك يحرق دواخلهما بأنين واحد معمد بماء القلب الواحد والنبض الواحد: «يأتيني أنينها/ الأشجار التي كانت حتى عام مضى/ حارسة البيت/ وسيدة أروقته/ فأفتح لها دهاليز القصائد/ لتقرأني/ وتتذكر أن ماءها/ سيكون من ماء قلبي».

بين آلان باديو وابن عربي

وعندما تكتب الشاعرة نجوم الغانم عن الحب بالطريقة التي تكتب بها، تراني أنحاز إليها كأنثى لها كينونتها فائضة الخصوصية هنا، وهي خصوصية لا تتفوق فيها على مبدأ الصدق والأحاسيس العشقية التي تند عنها تجاه من تحب فقط، وإنما تتجاوز ذلك لتجعل من الحب مشروعًا وجوديًّا وحدثًا استثنائيًّا «يُغير فردين إلى الأبد» على حد تعبير الفيلسوف الفرنسي آلان باديو، والذي يرى أنه من الضروري أن نصبح غير أنفسنا عندما نحب، ذلك أن الرغبة الأنانية ليست حبًّا، وبالتالي فإن نزع فردية الأنانية هنا بات شأنًا لا بد منه في أي عملية حبية متبادلة. «وفكرة أن نعيش منذ الآن فصاعدًا اثنين، أن نتشارك الموقف ذاته، ولكن من وجهتي نظر»، هي المطلوبة بحسب آلان باديو؛ فالحب، كما يردف: «ليس هو أو هي، بل ذاك الذي يتجاوزهما إلى الـ «نحن»، وينسجم مع ذلك الواحد والآخر من دون أن يحدث أي انصهار في أي وقت؛ فالانصهار ليس سوى وهم موصول، لكن نعم، في الحب يظل يربط الإنسان نفسه بآخر من أجل أن يشكل ذاتًا حرة متبادلة معه أو معها».

من جهة أخرى، أخال الشاعرة نجوم الغانم ترفع الحب إلى سمت فضاءات الأمكنة والأزمنة، وتفيض

نجوم الغانم هي الشاعرة الوحيدة في دولة الإمارات التي تجمع في شخصها بين ثلاثة اتجاهات إبداعية يتكامل بعضها ببعض: الشعر، والإخراج السينمائي، والفن التشكيلي

بأنوثتها عليهما وعلى الناس فيهما، عشاقًا ومعشوقين. وكم تذكرني هنا، وتذكر قارئها العام استطرادًا، بقولة محيي الدين بن عربي: «كل مكان لا يؤنث لا يُعول عليه». ومن فصول الحب عندها هو ترك الآخر لخياراته أيضًا على رغم الألم الضمني الذي يسببه لها ذلك: «ابق بعيدًا لتكتب القصائد/ استغرق في التفاصيل/ التي لا تنتمي لأحدنا/ وإن شئت/ طلق الأزمنة/ التي كانت فيها ظلال وأقانيم/ طالما يجعلك هذا/ أكثر قابلية للحياة»........ «إننا مهما أمضينا من أزمتنا معًا/ فإن الغداة لن تكون لكلينا/ وإنك ستمضي لعاداتك المألوفة/ وتتوارى في أطياف البعاد/ وأن علي أن أحيا/ الاحتضار تلو الآخر/ قبل أن يمكنني نسيانك تمامًا».

نجوم الغانم

منازل الجلنار

وتخاطب الشاعرة من يهمها أمره حبيًّا هنا فتسأله: ماذا تعرف عني؟ وتجيب: «في كل ليلة أذهب للنوم/ تأتيني المشاهد برنات الانكسارات/ في كل ليلة/ أعقد مع الأحلام المواثيق/ كي تدعني وشأني/ لكنني كلما استيقظت صباحًا/ وجدت جرحًا غائرًا فوق يدي».

مخاوف ذات عيون كبيرة

تشتغل الشاعرة نجوم الغانم على قصيدتها بأناة وصبر ولا تتوانى عن اختراع أسلوب شعري خاص بها لا يشبهه أسلوب شعري آخر، متكئة في ذلك على ثقافتها الشعرية والنقدية ومقارناتها الواعية بالنتاج الشعري العام الذي رسخه صعود قصيدة النثر في الإمارات بخاصة، ودول الخليج بعامة، ومعهما بالطبع الوطن العربي برمته، وهو وعي دفع بالشاعرة إلى إبداء مسؤولية مضاعفة تجاه عملية الكتابة الشعرية وانتقاء أنساق مغايرة لها، كي تأتي قصيدتها، على الدوام، جديدة ومبتكرة، لغة ومضمونًا. كما أن اشتغالها

بالسينما والفن التشكيلي عمقا من ارتباطها بالإبداع العالمي وما يصاحبه من حراك نقدي وثقافي طليعي، ما أهلها لبلورة تجربة شعرية أكثر نضجًا وتكثيفًا وتحديثًا جديًّا، يبتعد ما أمكنه من التنميق اللفظي أو الشكليات الفانتازية لذاتها، وهو الأمر الذي يؤكد لنا، في كل لحظة، أننا أمام شاعرة واثقة من مقاربات ديناميات الحداثة بلا افتعال.

ومما زاد في غنى قصيدة الشاعرة نجوم الغانم النثرية تعدد الأصوات فيها، وكذلك الحوار، وبخاصة الداخلي منه؛ فهو ينم عن اتساع ذات الشاعرة وانقسامها على نفسها، وازدياد القلق الذي يعصف بها، خصوصًا عندما تصبح ذاتها الشعرية والموضوع شيئًا واحدًا. ولا غرو، فالشعر ابن الحياة، والحياة مرآة التناقضات التي تهزنا وتخلخلنا من داخل، ولا تستقر بنا على حال. وعليه فمُهمة القصيدة هنا ليست جمالية وفنية فقط، بل معرفية أيضًا، توسع من مداركنا العقلية، وميزان فهمنا العام للأمور، وتطورات الواقع البشري المعقد، واستيعاب متغيراته، الأمر الذي يجبر الشاعرة على اتخاذ مواقف الضرورة القصوى تجاه قضايا الإنسان ومشكلاته الذاتية والموضوعية العميقة؛ إذ إن العزلة أو الانقطاع عن هذا العالم لن تفيد بشيء؛ وهذا شأن زاوله، ولا يزال، كثير من الشعراء والفلاسفة والمبدعين، حتى باتت العزلة شأنًا كلاسيكيًّا روتينيًّا منفرًا، بينما غدا جوهر الموقف الإبداعي المفارق الآن، هو أن تكون في قلب الاحتدامات السائدة، في لبها وفي تفاصيلها، إنما دائمًا من موقعك أنت وحريتك أنت وتوهجك الإبداعي أنت.

ومن مهمات القصيدة بعد جعل الناس يعيشونها ويتمثلونها كصورة فنية في الظاهر لفكرة كامنة في الأعماق، ولا ينقطع البتة السلك الخفي المشدود بينهما. ولا غرابة في ذلك، فقصائد نجوم الغانم هي من النوع الذي يُقرأ ويُعاش ويُتمثل في حالاته الفكرية وتحولاته الفنية، هكذا بكل جذب وشغف، وتلك مسألة تسترعي النظر وتستثير التأمل.

من جانب آخر، نلحظ أن كثيرًا مما ترسمه الشاعرة


من الفلم الوثائقي «حمامة»

من قصائد يمكنه أن ينتمي افتراضًا أو في الواقع.. لا فرق، إلى ذاك النوع الذي تتماهى فيه الصور الشعرية في القصيدة بالصور الإيحائية في الفِلم السينمائي، مكونة جميعها (أي الصور)، وعلى ضفتي المشهد الإبداعي الواحد ثنائية: شعرية كلمات القصيدة المتفوقة من جهة، في مقابل شعرنة النص السينمائي المتفوق من جهة ثانية، وكمَثَلٍ على ذلك نقدم هذا النموذج الإبداعي الذي أتت به شاعرتنا وحمل عنوانًا لافتًا: «مخاوف ذات عيون كبيرة»: «ترتفع أنفاسه في الغرفة المحاذية/ فيما دقات قلبه تعبر الجدران/ وخطواته تهيم في الرواق/ كانت تسمعها/ تصعد وتهبط الدرج/ أو تقترب من بابها متوقفة في التوجس/ وعند الصباح/ يُلقي نحوها النظرات/ لكنه لا يدنو أكثر/ ولا يبوح بتوقه للمسها/ فتعرف أن عليها الرحيل/ خوفًا من أن تقع في حبه ثانية».

على مستوى آخر، لا تكترث الشاعرة نجوم الغانم لمسألة الغموض والوضوح في القصيدة التي تكتبها؛ فتلك إشكالية نقدية كبيرة فرضت نفسها على قصيدة النثر العربية أكثر بكثير من نظيرتها قصيدة التفعيلة، وجرى التنظير، استطرادًا، حول قصيدة النثر حتى الإملال والتخمة، وفي المحصلة مضت الشاعرة بقصيدتها متجاوزة كل التنظير المشكو منه، وركزت على الشعر الذي يتحرى النظر والتجربة التي تولده فقط، وفي إطار لغة شعرية غالبًا ما تُلمح أكثر مما تفصح، وتتزيا بمفردات ذات رشاقة لافتة تبثها مناجاة داخلية شفافة، تلونها شاعرتنا بماء الصور، سواء أكانت درامية أم متفائلة.

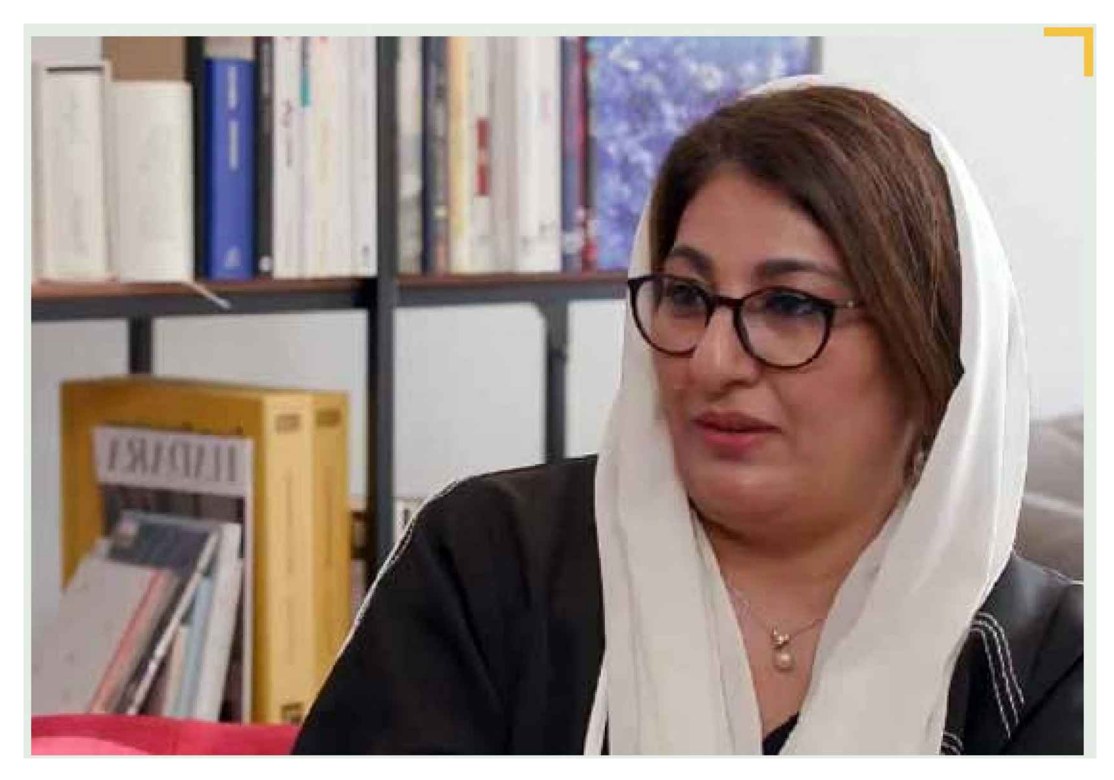
نجوم الغانم في مختاراتها الشعرية «العتب المتبقي»

مجازٌ متاحٌ للخروج من مأزق الهوية الجندرية

محمد مظلوم شاعر وناقد عراقي

حين نقارب تجربةً ما في الشعر النسوي العربي من المهم استكشاف تاريخ تشكل الصورة النمطية للمرأة عمومًا ومراجعة الجذور التي أسهمت في تشكيل تلك الصورة ومقارنة تجلياتها بين التراث العربي وتحولاتها في النقد الحداثي وما بعد الحداثي الغربي، وفحص مدى الاختراقات التي حققتها نساء كسرنَ الإطار الشمولي بوصفه حصارًا واخترنَ رسم صورةٍ شخصيةٍ عن تجاربهن مغايرةٍ للنمط وخارجةٍ عن ذلك الإطار.

فتراثٌ مديدٌ كالتراث العربي أمدُهُ قرون من تكريس الصورة النمطية للمرأة، لا يمكن تغيير مساره وتجديد بنيته بسهولة من خلال اختراقات هامشية وتمردات محدودة، ولو استعدنا بعض عناوين كتب التراث التي عنيتْ بأدب المرأة سنجدها تكرس تلك الصورة بتصنيف نوعي للنساء: جوارٍ، وإماء، وقيانٍ، وربات خدور في أحسن الأحوال كما في كتاب «أشعار الجواري» للمفجع المصري و«الإماء الشواعر» لأبي الفرج الأصفهاني وصولًا لعصر النهضة في



عنوان كتاب اللبنانية زينب طيفور «الدر المنثور في طبقات ربات الخدور»، ومن المهم كذلك استذكار عبارة لبشار بن برد، ترد في عدد من كتب التراث ويضع فيها أشعار النساء في مرتبة أدنى: «لم تقل امرأة شعرًا قط إلا تبين فيه الضعف، فقيل له: أو كذلك الخنساء؟ قال لا: فتلك لها أربع خُصى».

عبارة بشار تدفع إلى إعادة النظر في مفهوم الفحولة الشعرية، فهي غير مرتبطة بالذكورة والأنوثة العضوية، بل تكتسب جدارتها بالخصوبة ونوعية العطاء، وبهذا المعنى فإن الخنساء تمثل استثناء وخروجًا على الهوية (الجندرية) فهي شاعرة مجيدة، وعارفة بجيد الشعر من ضعيفة، إذن فهي مثقفة شعريًّا، وهذا هو الأساس في مفهوم الفحولة لأن الفحولة ترتبط بالقدرة على تمييز الشعر الجيد لدى الشعراء الآخرين وكتابة كم معقول من الشعر الجيد في الوقت نفسه. فحين سئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء قال: «هو الراوية، إنه إذا روى استفحل». ويشرح ابن حبيب هذه المقولة بقوله: «لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد شعر غيره، فلا يحملُ نفسه إلا على بصيرة».

ويحفل التراث العربي بكثير من نماذج الرفض الأنثوي للهيمنة البطريركية الشعرية، كما في نموذج الهجائيات بين النابغة الجعدي وليلى الأخيلية وهو شعر نقائض قائم أساسًا على سجال الذكورة والأنوثة العضوية والمباهلة الثقافية عل أساس الجنس. كما في بيت الأخيلية الشهير الذي ترد فيه على خصمها الجعدي: وعيَرتني داءً بأمكَ مثلهُ / وأي جوادٍ لا يُقالُ لها هَلا/ مجاز التذكير والتأنيث.

وفي تجربة نجوم الغانم الشعرية تبرز مظاهر عدة لما تسميه الناقدة الأميركية جوديث باتلر (مشكلة الجندر) بوصفه هوية مكتسبة وفق المعطيات الاجتماعية تنعكس تمثلًا واعيًا ولا واعيًا في العطاء الشخصي، وهي مشكلة متأصلة، ويمكن تقصيها في ثنايا مختارات نجوم الغانم الشعرية الشاملة «العتب المتبقي» التي تغطي أكثر من ثلاثة عقود من تجربتها الشعرية متضمنة دواوينها السبعة منذ ديوانها الأول «مساء الجنة» الصادر عام ١٩٨٩م وصولًا إلى «ليل ثقيل على الليل» (٢٠١٠) فمنذ القصائد الأولى في هذه المختارات تبرز استعارة صوت المذكر وتبني قناع الشاعر الفارس وأمير الصعاليك: «أنا عروة بن الورد/ ماذا دهاك؟». وكذلك في «مقطع من قصيدة متاهات»: «علمتكَ ارتكاب المُلابسات/ منحتكَ سيفي وسرج القصيدة/ وإذ

تستكشف قصائد نجوم الغانم تاريخ الروح والألم الروحي وتحفل بأجواء الاغتراب والعزلة ووطأة الذكريات

آمرُكَ أن تخلي النهار من كهولته/ فلأني أبيحُ لكَ الفتنةَ/ زاهدًا في القتال». وكذلك الحال في قصيدة «المسافرُ من ليلٍ إلى ليلٍ» من ديوان «رواحل»: «واقفًا/ كدعامة بيت طاعنة في الشيخوخة/ منتظرًا هبوط المساء/ وحفنة الأنجم تضيءُ الدهاليز».

ترى جوديث باتلر أن (الجندر) يمكن أن يكون مكتسبًا ويتم اختياره بحرية. وفي الوقت نفسه يمكن أن يكون مصيرًا محتمًا مسبقًا. وإن كلًّا من الاحتمالين ممكنٌ، لأن (الجندر) يختلف عن (الجنس) لكونه مصنوعًا مما هو نفسي أو اجتماعي أو ثقافي وليس عضويًّا. لذلك يترجم أحيانًا بالنوع الاجتماعي لأنه نتاج اجتماعي لاحق وليس طبيعيًّا مسبقًا، وهو (تجنيس) وليس جنسًا عضويًّا. لذا يترجم في أحيان أخرى بـ (الجنوسة) من هنا فإن الجندر يرتبط أكثر بقضية المرأة، وقضايا النسوية، فهو يتحكم بالوظيفة الاجتماعية للمرأة والدور والتراتبية وفق التقاليد والثقافات. ومن هنا تأتي أهمية فحص التذكير والتأنيث المجازي في شعر نجوم الغانم، لأن التذكير والتأنيث المجازيين لا يعبران تمامًا عن حقيقة تراتبية كما يقول المتنبي: وَما التَأنيثُ لاسمِ الشَمْسِ عَيبٌ/ وَلا التَذكيرُ فَخرٌ لِلهِلالِ.

وهذا المجاز (الجندري) هو ما ركزت عليه دراسات باتلر بشكل واضح في قراءة متعمقة لتفكيكية دريدا خاصة في التصنيف النوعي للمذكر والمؤنث في اللغة من حيث الأسماء والضمائر المسندة واشتقاق الكلمة، والمذكرات والمؤنثات المجازية وتأويلها، ثم معالجتها ضمن محيط المشكلة الجندرية.

مضمون آخر لمشكلة الجندر يمكن ملاحظته في شعر نجوم الغانم، وهو مأزق الهوية داخل (النوع الاجتماعي) نفسه وما يخلقه من دراما مركبة بفعل صراع مزدوج ثنائي الأبعاد للخروج من هذا المأزق. ففي تراث الشعر العربي ثمة صورٌ تراتبية عدة للمرأة: الحرة، والأميرة، والوصيفة والأمة والجارية، وكذلك صورة مزدوجة جندريًّا (الغلامية) وقد دأب النقد العربي على تكريس هذا الفهم، فعادة ما يعرف الشعر النسوي بأنه الذي يحمل مضامين تخص

المرأة، ويعبر عن شؤونها اليومية وقضاياها. غير أن شعر المرأة في التراث العربي يتسم بالندرة من حيث الكمية قياسًا إلى شعر الرجال، سواء كانت تلك الندرة حقيقية، أو بدتْ مفترضة بسبب قلة الرواية، ومعظم ما وصل لنا من أشعار النساء يتصف بنبرة الرثاء، إنه في الواقع شأن نسوي نمطي لدى المرأة.

نتذكر هنا مراثي الخنساء لأخويها وأبنائها ومراثي ليلى الأخيلية لحبيبها توبة بن الحمير، ومرثية الفارعة بنت طريف، لأخيها الوليد، ومرثية قتيلة بنت النضر لأخيها.. بينما اتسمت نماذج الشعر العربي الحديث، بشيوع الشعر الإيروسي، وعلى رغم أن هذا الاتجاه الأنثوي في الشعر العربي بدا متأثرًا بتوجهات الشعر الأميركي والأوربي لا سيما بعد الثورة الشبابية، إلا أن التراث العربي لا يفتقر كذلك لهكذا أشعار لكنها غالبًا ما تتمثل في مقطوعاتٍ ونُتفٍ للجواري والقيان، ونادرًا ما نجده في شعر (الحرائر). إذن فهناك (شعر حرائر) رصين وحزين وهناك (شعر جوار) يتسم بالمجون والمرح. بل إن المرأة قد تكون ضحية نفسها أحيانًا، حسب سيمون دي بوفوار، حين تكرس تلك الصورة النمطية في أدبها أو في خياراتها في الحياة، لهذا أدانتها بوفوار لأن العديد من النساء، برأيها، آثرنَ السلبية والخنوع وانعدام الطموح، لذلك فهي تعتقد أن تحرر المرأة لن ينجح إلا بفعل إرادة تفاعلية موحدة بين الرجال والنساء.

رثاء لموت معنوي

شعر نجوم الغانم لا ينتمي لأي من هذين الاتجاهين، وبالتالي لا يمكن تجنيسه وتصنيفه على أنه شعر نسوي محض، بل هو شعرٌ فحسب، موضوعاته إنسانية وهي موضوعات لا علاقة لها بأي تصنيف على أساس الجنس، فموضوعاتها إنسانية وأساسية في الشعر الوجداني، وبلاغة شعرها وشكله ينتميان للفن الشعري الحديث بشكل عام. بيد أن شعر صاحبة (الجرائر)، إذا ما أُخضعت قراءته إلى معيار (جندري) صارم، سيبدو أقرب إلى شعر (الحرائر)

تميل الشاعرة إلى تكوين خلاصة صفائها الشعري من مزج المتناقضات في عالم ثنوي تخلق من خلاله تناغمًا وتوافقًا بديلًا من التنازع والصراع



فشعرها زاخر بنبرات الرثاء، فهي تكني عن نفسها بـ (سيدة الرثاء) لكنه ليس ندبًا لأشخاص موتى، فهي لا ترثي موتًا عضويًّا بل يكتظ شعرها بعوالم موت معنوي، موت الأشياء وما ينطوي عليه من حيرة ومتاهات وفقدانات وغيابات متتالية وكم لا يستهان به من قصائدها يستكشف تاريخ الروح وسطوة الذكريات والألم الروحي، فالموت بالمعنى الصوفي المجازي كما يعرفه ابن عربي: «حياة مطموسة، وذلك لأن الحياة انقسمت قسمين: أحدهما الحياة المبصرة، وهي حياة التأليف، والأخرى الحياة المطموسة، وهي حياة التفريق المسماة موتًا». وبهذا المعنى فإن شعر نجوم الغانم من هذا الجانب يشتغل في صميم الحداثة عبر اهتمامها بتجليات (الموت في الحياة) أكثر من ندبها للموت الجسدي.

شعر نجوم الغانم شعر وجداني، لكنه شعر بوح أكثر من كونه شعر اعتراف، صحيح أن شعر البوح وشعر الاعتراف كلاهما ينتمي للشعر الغنائي. فكلاهما مناجاة داخلية ورثاء للذات. إلا أننا لا نكاد نعثر على شعر اعتراف نسوي صريح في الشعر العربي، كما هو الحال في الشعر الغربي، وهنا يمكن التدليل عن الفرق بين الشعر العربي والشعر الغربي بنماذج واضحة، كما لدى (سيليفا بلاث) و(آن سيكستون) في شعر الاعتراف الغربي ولدى (نازك) في شعر البوح، والمشترك بينهما أن كلًّا منهن أنهتْ صلتها بالعالم على طريقتها، فبعد شعر الاعتراف لم يبق أمام بلاث وسكستون إلا الانتحار، وبعد شعر البوح انتهتْ نازك إل العزلة والصمت. وإذا ما كان شعر البوح قريبًا بالرومانسية التي لم تكن نازك بعيدة منها، فإن شعر الاعتراف في الأدب الأميركي ارتبط بحركة ما بعد الحداثة، كان شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولا سيما شعراء جيل البيت الأنموذج الواضح له.

وشعر نجوم الغانم برأيي أقرب لشعر البوح كما لدى نازك، فعلى رغم أن شعرها شخصي إلا أنها لم تتوغلْ عميقًا في مناطق محظورة عادة ما تجرأ شعر الاعتراف على اختراقها، فشعرها يقدم التجربة الشخصية والشؤون الداخلية التفصيلية بعيدًا عن الانخراط في شعر القضايا الكبرى، وإذا كان كل شيء في عالم الألفية الثالثة يشكل تهديدًا حقيقيًّا لوجود الإنسان كيانًا ومصيرًا، فإن الانتباه لتلك الشؤون والإصغاء لها يشكل نوعًا من الحصانة والملاذ لتفادي العالم الخارجي المليء بالمخاطر. أحيانًا تبرز تفاصيل (الحياة المنزلية) في شعر نجوم بديلًا لعناصر العالم الخارجي، بيد أن هذا العالم الوجيز والزاهد يصبح في لحظة مكانًا أثيرًا وأثيريًّا وفي الوقت نفسه تخلق داخل حدوده الضيقة عالمًا شاسعًا وفضاء تحلق فيه في رحلة خيالية تعويضًا عن قهر مستحكم في الواقع.

فنيًّا: تجمع نجوم في قصائدها بين التأليف والتجربة. فتخلق نصًّا متوازنًا بين التجريب الفني والقول أو البوح الشعوري. فبينما يقوم شعر التأليف على البلاغة والتجريب، يتسم شعر التجربة بالصراحة، كما أن شعر التأليف يعتمد بشكل أساسي على اللغة وجمالياتها تاركًا للقارئ حرية استنباط المعنى من القصيدة أو بعض عباراتها وبهذا فهو لا يهتم كثيرًا بالمعنى أو يرجح التعبير المضموني، بل يتبنى فكرة أن القصيدة ليست سوى بناء جمالي داخل اللغة نفسها وبواسطتها. وعلى رغم أن نجوم تحاول الجمع بينهما، إلا أنها كاتبة تجربة أكثر من كونها مجرد مؤلفة فن وإن تبدى في شعرها بعض النزوع إلى تشكيل صور سريالية داخل القصيدة لكنها صورٌ عابرة وليست مركزية في شعرها: «مقدمًا لها صندلاً من حطب الجنة/ سيدٌ في عربةٍ تجذف ذهب السماء.../ الرجلُ الذي يقودُ قطيع الثلج».

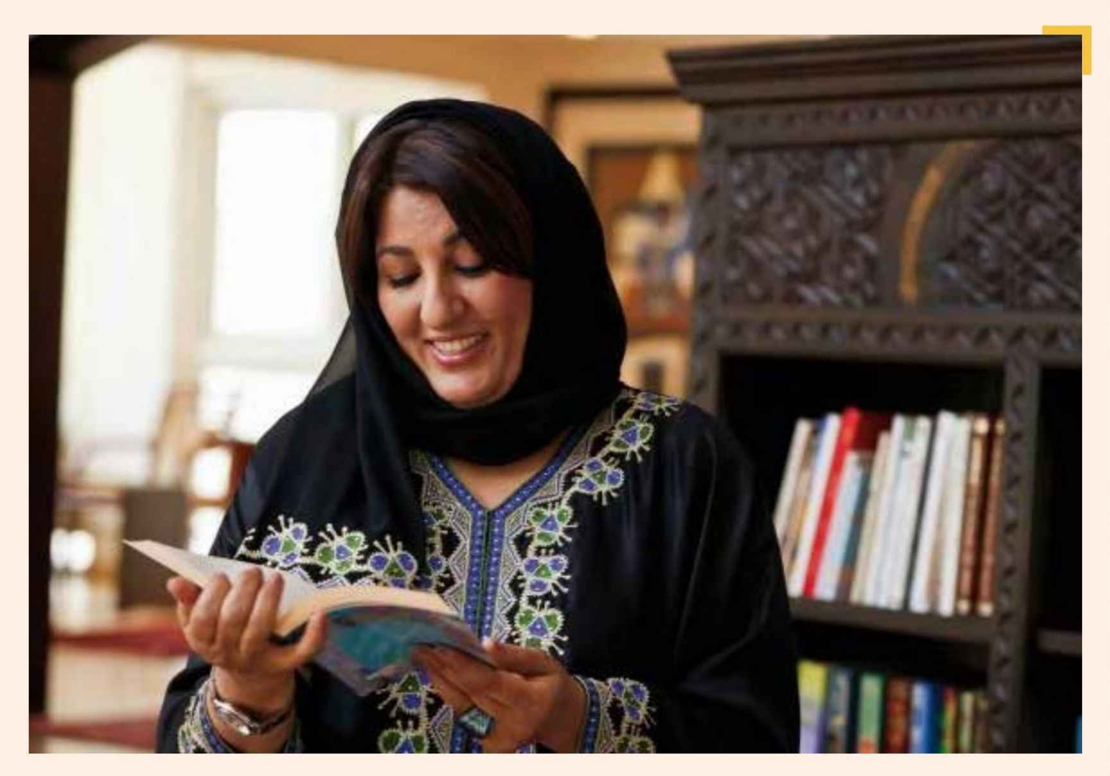
رمزية الليل في «ليل ثقيل على الليل» ودلالاتها المتشعبة

محمد آيت لعميم ناقد مغربي

«ليل ثقيل على الليل»، عنوان ينطوي على دلالات ترميزية، بحيث يصير الليل محملًا برموز عديدة، تجعله في التجربة الشعرية لنجوم الغانم مسؤولًا عن توليد شبكة من المعاني والدلالات المرتبطة بالتجربة الذاتية وبالعوالم الباطنية للذات الشاعرة. دلالات تتولد من دقة الإنصات لصمت الأنا في عزلتها الشامخة، وفي هواجسها، إنصات يحاول الغور في بئر الأعماق، حيث ماء المعنى في أكثر من موقف ومحطة في الديوان ينهمر مطرًا، أو ينبجس من عين أو يتطامن فوق أمواج المحيط. يحضر الليل ومشتقاته، ويحضر الماء، وتلك متلازمات لاشعورية متواترة في ذاكرة الشعرية العربية، فغالبًا ما يستدعي الليل البحر، فهذا امرؤ القيس يقول عن ليل الهموم: وليل كموج البحر أرخى سدوله/ عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي.

الليل ورمزية البحر مكونان يحبلان بأجنة دلالية، تنمو في أكثر من اتجاه، فهذا حكيم المعرة يلتقط هذه العلاقة الوطيدة بين الليل والبحر والصحراء يقول: ليلتي هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمان/ هرب النوم عن جفوني فيها هرب الأمن عن فؤاد الجبان/ قال صحبي في لجتين من الحندس والبيد إذ بدا الفرقدان/ نحن غرقى فكيف ينقدنا نجمان في حومة الدجى غرقان.

سنعمل في هذه الدراسة على استجلاء هذه الرمزية الليلية في ديوان «ليل ثقيل على الليل» للشاعرة الإماراتية نجوم الغانم، التي جمعت في تجربتها بين فنين يعتمدان الصورة بوصفها هوية مؤسسة لجوهر الفن، هما الشعر والسينما، هذا التجاور بين هذين الفنين يتفاعل بشكل قوي لدى الشاعرة، حيث نلمس،



سطوة المشهدية، والمقاطع، وحسية الصور، والسرد، واللقطة، كلها مجتمعة في بناء القصيدة لديها، ناهيك عن الانسيابية، في حركية القصيدة، مما يضفي على تجربتها نوعًا من الحيوية في تمثل العالم الخارجي، والعالم الباطني لديها.

وسيكون دليلنا في هذه النزهة في مسالك الحديقة المتشعبة لتجربة الشاعرة الإنصات لقولها الشعري واستنطاق منطوقه ومفهومه، مرتبطين بالتجربة الحسية التي تتعرف بها الشاعرة عن العالم، وكيف يتكشف لها من خلال الإمساك به عبر اللغة والصورة والتخيل، ولن نقف عند الرمزية المكرسة والمألوفة، بل سنعمد إلى إزالة غبار الألفة عن طبقات الغرابة التي يؤسسها القول الشعري الذي يسعى إلى الانفراد والتفرد، وبذلك فإن النص الشعري لديها يبني متخيله الخاص وأسطورته الشخصية من خلال طبيعة العلاقات التي يشكلها النص بين عناصره البارزة والمخفية، فبين هذين المستويين سيتكشف لنا عمق ما تريد الشاعرة إيصاله لقارئها المفترض.

الازدواجية الرمزية لليل

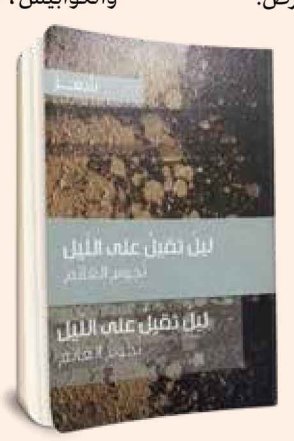
توقفت الكتابات التي تناولت رمزية الليل، عند الطابع المزدوج لهذه الرمزية، كما فعل ذلك جيلبر دوران، في كتابه الرائد، «البنيات الأنثروبولوجية للمتخيل» وكما فعل غاستون باشلار، في كتابه «الماء والاحلام» و«الأرض وأحلام يقظة الراحة» وفي «لهب شمعة»، فتحيل رمزية الليل إلى الخوف المتجذر القادم من السواد الذي ورثناه عن الأسلاف الأوائل، وإلى القلق الذي يعترينا من مواجهة الفراغ والصمت المطبق، ويحيل أيضًا إلى الجانب المظلم للأشياء (الظلام، السديم، الجحيم)، ومن هذه الناحية اكتسبت هذه الرمزية نوعًا من السلبية، إذ الليل معتم ومظلم، وخطير ومضلل ومقلق.

هذا الجانب الثقيل من الليل، كما أشار إليه عنوان الشاعرة التي لها نصيب من الليل في اسمها، فالنجوم لا تسطع إلا في الليل، فهناك جانب بخفة هائلة، يوحي به الليل، فهو مناسب للتأمل، وهو لحظة للتجدد والانبعاث، فهذه الازدواجية في رمزية الليل نستشفها من وظائف

على الرغم من التنويع في طرائق الكتابة، بين الطول والمقطع، والفقرات المضغوطة، فإن الفضاء النصي ينهل من معين واحد، تظهره دلالات عناوين النص الأساسية والفرعية

الليل والسمات التي تميزه، من خلال مرونة الاستعمال، وتعدد الجهات التي يشير إليها، إذ يمكن لليل أن يكون رمزًا للنوم والموت، ولكن أيضًا يرمز لليقظة الروحية وانبعاث الحياة من بطن الظلمة، إذ الضوء لا يمكنه أن يوجد إلا وسط الظلام، فمن الليل يبزغ القمر والنجوم، والفجر بضيائه، وبه تظهر توهجات الشمعة والشعلات الملتهبة، ويبزغ منه أيضًا العديد من العناصر التي ترمز للوعي والتي نحاول اختراقها عبر فوضانا النفسية.

فالليل رديف المجهول، والسديم الذهني، والكوابيس، هذا الوجه المتوحش في الليل يفرض علينا أن نضيئه ونروضه. وفي الثقافة العربية، يحيل الليل إلى الأسرار، وأيضًا إلى الليونة والأنوثة، ومن ثم اشتق منه العرب اسم ليلى، التي كانت ملهمة الشعراء، لما لليل من أسرار وخبايا ومكنونات. وليس الليل بالضرورة رديف الكسل واللانشاط، فهو يشكل لحظة مثلى للكتابة والصلاة والتأمل، إذ يمكنه أن يتحول إلى لحظة لليقظة النشيطة، والملاحظة الدقيقة، واتخاذ القرارات الصعبة، كما أن لحظات الأرق القاسية، غالبًا ما تكون منتجة، والأمثلة على ذلك لا تعد، فلسان الدين بن الخطيب ذو الوزارتين، ويقال له أيضًا ذو العمرين، لإصابته بأرق مزمن، غالبية كتبه الخالدة ألفت في هذه الحالة العصية، حيث الليل نهار، وأيضًا الكاتب العالمي بورخيس كان مصابًا بالأرق وكتب في هذه الوضعية نصوصًا خالدة. وقد أشار غاستون باشلار لهذا الارتباط بين الليل والكتاب، بقوله: «أسهر وحيدًا في الليل مع كتاب مضاء بلهب شمعة، كتاب وشمعة- إنهما جزيرتان مزدوجتان للضياء- يواجهان عتمات مزدوجة، عتمات الروح وعتمات الليل» (غاستون باشلار، «لهب شمعة»).



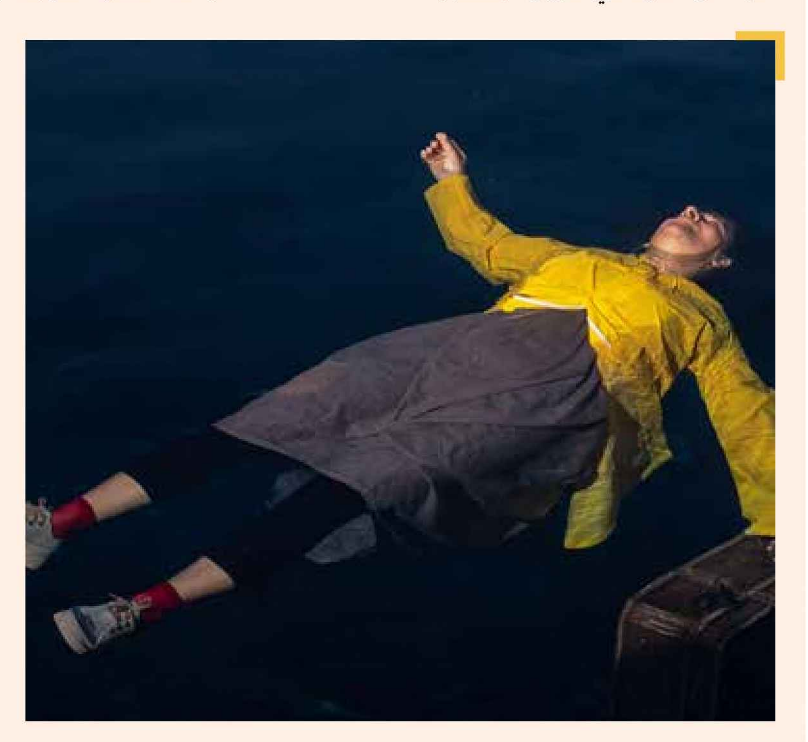
اقتناص تموجات الروح

أظهرت الشاعرة نجوم الغانم في مجموعتها «ليل ثقيل على الليل»، مكنونًا شعريًّا، عبر اختيارها الجمالي لقصيدة النثر، التي أفسحت لها المجال لتتكئ على تجربتها الحياتية وتنحت منها صورًا جديدة، بشحنات تقتات من دقة الملاحظة، واقتناص تموجات الروح والبحث عن صيغ تعبيرية تلائم هذه التموجات، كما تمكنت عبر غوص عميق في بئر الذات من استيلاد تداعيات موضوعاتية تعمل على تشبيك حقول دلالية متشاكلة، بمنطق شعري يجعل العبارات تتصادى فيما بينها محتفظة بنوع من الملاءمة بين عناصر الصورة والخيال المشكل لها فجاءت مجموعتها الشعرية منتظمة في موضوعات يسلكها خيط ناظم يحافظ على تماسك التجربة ووحدتها، فعلى الرغم من التنويع في طرائق الكتابة، بين الطول والمقطع، والفقرات المضغوطة، فإن الفضاء النصي ينهل من معين واحد، تظهره دلالات عناوين النص الأساسية والفرعية، فالمجموعة انتظمت في العناوين الآتية: ماء المساء، شتاءات تغرس دبابيسها في قلوبنا، الأيام المفزعة، بيوت زجاجية وأخرى، الضوء يشرب في الفضاء ويتمدد، الحكايات تفتح كتابها... المدن تقرأ، من دفترها ذي الأوراق البنفسجية.

الليل مولدًا للمتخيل

إن اشتغال الليل في ديوان نجوم الغانم، يعد النواة المتحكمة في نمو المتخيل الشعري في هذه التجربة، فمنذ الوهلة الأولى، يتكرر الليل في العنوان، لتبئير هذه الموضوعة، التي جاءت مصاحبة للثقل، ومن ثم فإن ما سيتناسل عن العنوان الذي ينطوي فيه عالم الديوان وينضغط، كله يوحي بهذه الجانب المعتم من الليل، وما يصاحبه من وحدة وعزلة ومخاوف وهواجس، فالإهداء لم يتقصد أحدًا، بقدر ما تم إهداء العمل برمته «إلى الليالي الوحيدة، الجديرة بكل هذا» (الديوان، ص٢). ثم يأتي العنوان «ماء المساء» ليؤكد فرضيتنا التي أومأنا إليها في البداية، وهي المصاحبة بين الماء والليل، فالماء في هذا السياق يحيل إلى رمزيته المدمرة والمرتبطة بالقسوة، وهذا ما يفصح عنه العنوان الدال في القصيدة الموالية، تحت عنوان «شتاءات تغرس دبابيسها في قلوبنا».

لنتأمل هذه المقاطع من النص، حتى نقف على ما ذهبنا إليه في هذا السياق حول ليل القصيدة في هذه المجموعة الشعرية، ففي قصيدة «ماء المساء، قصائد نمت فوق الجدران» ندرك منذ الوهلة الأولى أننا في جو من العزلة داخل الغرفة، التي نمت فيها هذه القصائد، فهذه الوحدة القاسية المرتبطة بوجع الفقد، والانتظار، والأرق، وهواجس الخيانة، والعجز عن النسيان، ستخيم بظلالها على دلالات النص وليليته، تقول:



«لنطرق باب الليل فإن أجابت أرواحه فلأنها مستيقظة/ ولأنها مستيقظة/ فستصغي لصوت خوفنا الذي يشبه/ صراخ الطيور المهاجرة في العتمة/ كل منا يشبه الآخر عندما نفر/ ويكون علينا ألا تترك أثرًا/ في مكان/ ولا حتى في ذرة هواء/ لنطرق باب الليل/ ونحلم أنه سيفتح لنا/ كقلوب الأمهات/ يشتعل قلبها بالريبة/ وينطفئ الأمل في صوتها/ تنتظر أن يداويها ملكوت الله، أو أن يبتلعها

موج المحيط، لأنها/ لم تعد تقوى على احتراف النسيان/ كقلوب الأمهات التي تنام باكرًا/ لئلا تكيد لها اليقظة/ تضع قلبها بقربها على الطاولة/ وترجو الأحلام أن ترفع صلواتها/ الخافتة إلى سماء مفتوحة/ تطمئن للحظة/ ثم تهب من فراشها مذعورة بالظنون/ توجه إصبعها مهدد الليل/ برميه بنار حزنها لو تركها تكتوي بجمر الخيانة/ كسائر الأمهات تقبل أن تخزها/ شوكة الموت على أن يقتل قلبها سكين/ الغفلة» (الديوان ص٨)

فباب الليل مدخل يسمع منه صوت الخوف الشبيه بصراخ الطيور المهاجرة في العتمة، فاستدعاء الطيور يتشاكل مع الرغبة في التحرر من الأثر، من ثقل الذكرى، والرغبة في المعراج الليلي والحلم بفتح ابوابه، لتصل الصلوات الخافتة إلى سماء مفتوحة، فبوح الشاعرة في هذا المقطع مسكون بالريبة والإحساس بالخيانة وانطفاء الأمل، حيث أصبحت بين خيارين، إما أن تداوى من كل هذه الآلام في ملكوت الله، أو أن يبتلعها موج البحر، مرة أخرى يظهر البحر وموجه وسط العتمة الليلية، رامزًا لجانبه المظلم والمدمر، بحيث يرتبط في النص بالرغبة في الموت، فالشاعرة «كسائر الأمهات تقبل أن تخزها شوكة الموت، على أن يقتل قلبها بسكين الغفلة» (الديوان ص٨)

تتواتر في المجموعة صور الفقد والانتظار، فتقفز إلى الذهن صورة بينيلوب التي تخيط الذكريات في انتظار عودة أوليس إلى إيثاكا، هذه الصورة النموذج تختفي وراء صيغ تعبيرية في القصيدة، فالمرأة التي تشبه نفسها، «تستلقي بانتظار أن يأتي» (الديوان ص ٢٧) فهي: «تنتقل بين الظلال بين ظلال الحكايات وخرائب التواريخ لم تنته حربها من القساوة ولم تتحرر أزقتها من الكوابيس». (الديوان ص٢٧)

يظهر المكان والزمان في تجربة الشاعرة محفوفًا بالمخاطر، فالحياة تتحول إلى مصيدة وإلى محيط للغرق، وكأن المياه كلها بلون الغرق على حد تعبير سيوران، فالآخر: «يطاردها كقرصان، يريد لها أن تغرق في محيط الحياة». (الديوان ص٢٦)، والطريق توصل الشاعرة إلى حافة الخريف، «وكم مرة غررت بي خرائط الطريق وكنت اتبع حواس الفصول فتتساقط أجفاني كأوراق الخريف»، صورة تشي بعمق الإحساس بالتيه وبالنهايات الكئيبة، ضمنها تلك الصورة التي تتساقط فيها الأجفان التي تحمي العين من القذى، كما تتساقط أوراق الخريف، للدلالة

يظهر المكان والزمان في تجربة الشاعرة محفوفًا بالمخاطر، فالحياة تتحول إلى مصيدة وإلى محيط للغرق

على موت ونهاية لحياة كانت مفعمة بالخضرة، حتى الأيام معادية هوجاء تخبط خبط عشواء، لتمحو الذكرى. تقول: «تقترب الأيام ببصيرة الأعمى وتدوس ما تبقى من الذكريات» (الديوان ص١١)، «وإذا كانت الأيام العمياء تدوس ما تبقى من الذكريات معلنة توقف كل شيء، حيث هناك تعلمنا أن لا شيء لنا ولا حتى أحدنا للآخر» (الديوان ص٢٤)، فإنها أيضًا فخ تعلق فيه الروح، «الروح المعلقة كسمكة في سنارة الأيام/ تهزها الريح فتتساقط زعانفها/ تتساقط أجنحتها وقشرها وعيونها/ معلقة في الوقت، ترقص في الهواء/ وتنسى إن كان الموت قد فاز بها أو لازالت باقية لعقاب الحياة» (الديوان ص ٢٧)

موضوعة السأم والوحدة والقلق والأرق

تستشعر الذات الشاعرة في أكثر من مقطع وفي أكثر من نص في مجموعتها مرارة الخيبة، والإحساس بالسأم، جراء عزلتها ووحدتها في غرفة بدأت تتقلص كي تجعلها في قوقعة، وقد مرنت قولها الشعري كي يتسع لكل هذه الأحاسيس، وتنويع نمط الخطاب حولها، ويدل هذا الإمعان في تنويع الصيغ الحاملة لهذا الكم الهائل من الأحاسيس القاسية، على وعي عميق بالتجربة المعيشة، وعلى القدرة على اقتناص العبارة الملائمة لإخراج تلك الشحنات من مكامنها، فموضوعة السأم والوحدة، والقلق والأرق، تتواتر بشكل مستمر، وتتشكل عبر وفرة الصور والأخيلة التي تمتح موادها من المعيش أو من التخيل الميتافيزيقي، وغلبة تشخيص المعنوي، وإضفاء نوع من الحياة على الأشياء، والمادة الصماء، ففي هذا المقطع الذي يشتمل على بعض من عناصر التيمات المهيمنة، وعلى طريقة بناء الصورة الشعرية، التي نلمس فيها عناصر مشهدية وسردية نلحظ قوة الشاعرة في التحكم في عالمها الشعري وطرائق صوغه، تقول: «السأم شقيق الوحدة/ والوحدة تطيل تنورتها/ كل يوم شبرًا/ تضيق الأوهام ذرعًا بي/ فتذرع دمي مثل نمل جائع/ ثمة حفيف يقترب تتحرك أقدام على/ الدرج».

وثائقيات نجوم الغانم
بين سردية البناء وشِعرية المُعالجة

إبراهيم الملا شاعر وكاتب إماراتي

احتفظت وثائقيات نجوم الغانم بقدرتها على الإغواء البصري انطلاقًا من وعي جمالي تماهت في متنه وهوامشه أطياف ومرجعيات القصيدة والسينما والتشكيل والموسيقا، وكأنها وثائقيات تنحت في الكتلة الجامعة بين الواقع والمجاز، وبين المرئي والمتخيّل وبين المشخّص والمجرّد.

وكأني بنجوم أيضًا تطارد شغفها الذاتي وسط أدغال بصرية، تفرضها طبيعة الفِلم الوثائقي باعتباره: «ضمير السينما»، والناطق باسم المهمّش والمغيّب والمسكوت عنه، اللصيق أيضًا بشخوص استثنائيين تناوبت عليهم ظروف العزلة والانكفاء والغربة بشقيها المكاني والوجودي، واستطاعوا التكيف مع هذه الظروف وترويضها



وتجاوز تحدياتها من خلال الانشغال الإبداعي والاستغراق المهني، وبخاصة تلك الانشغالات الخاصة بالأنثى، وسط محيط محتشد بتابوهات اجتماعية، وأحكام ثابتة وجبرية وانتقائية في معظم الأحيان، عطفًا على ما قدمته أفلام نجوم الغانم من إضاءة مكثّفة على مواقع أثيرة يتدفق منها التاريخ وتتراكم فيها «النوستالجيا».

تتنفس أفلام نجوم الغانم في هذا المناخ المشبع بالجدل والصدمة والجمال، لأنها وثائقيات تنبش في روح الأشياء والشخوص والأمكنة، لا تكتفي بالانطباع الخارجي، ولا تناور في منطقة محايدة، بل ترتحل إلى ما وراء الصورة، وتجتهد بشكل حثيث للانفلات من صرامتها، إنها تجوس في متاهة المعنى، لا في وضوح المقصد، مستعينة «بآلات ذهنية حادة» لصنع مادتها الفلمية، محاطة بهذا الهاجس المحتدم فيها، والمتطلّع لصياغة مشروع يُؤبّد المنسيّ والغائب والمتسرّب من حضن الذاكرة والزمن، ويحيل القصص المتفرّدة بمحتواها الإبداعي والإنساني، إلى قصص حية ومتماوجة ونابضة في وعي المشاهد، في بصره وبصيرته أيضًا، لقد تخطّى هذا المشروع مركزيته الذاتية الحالمة، وبات مؤثرًا في المهرجانات السينمائية ومنصات العرض التي شاركت فيها نجوم محليًّا وعربيًّا وإقليميًّا، لقد استند مشروعها في تأكيد حضوره على خطابه الحميمي والجمعي في آن، وعلى نمطه التفاعلي أيضًا، وأسلوبه التعبيري، وهاجسه الثقافي.

الاندماج بين «الرؤية» و«الرؤيا»

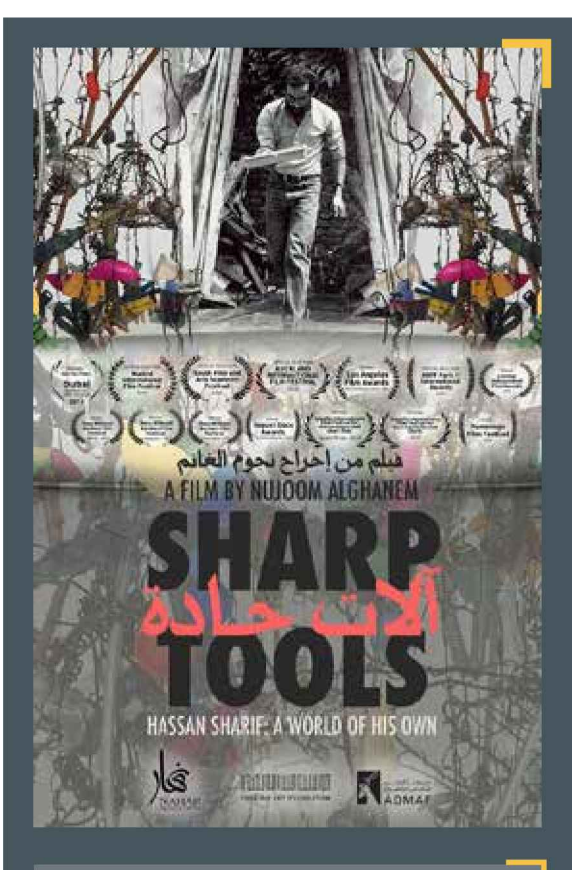
إن المتتبع لتجربة نجوم الغانم منذ اشتغالها على الأفلام الروائية القصيرة في أواخر التسعينيات، وحتى آخر أفلامها التسجيلية الطويلة، يجد أن التطور التصاعدي في أعمالها، لم يكن نتاجًا لحماس فردي، أو لرغبة شخصية في اختبار أدواتها الإبداعية داخل حقول تعبيرية

متنوعة، بل جاء هذا التطور أو النضج الفني نتاجًا لاختمار وتراكم ومداومة وبحث متواصل عن طاقة الاندماج بين «الرؤية» و«الرؤيا»، فالرؤية هي بنت ملامسة ومعاينة وقياس، بينما الرؤيا هي بنت تخييل وتخلّ وطهرانية شعرية وأنطولوجية، ومن هنا فإن التحام التشخيص بالتجريد، سيخلق دون شكّ تناغمًا مثيرًا للدهشة بين الأنداد والأضداد والمتناقضات، إنه هذا التباين الجمالي النابع من فهم الأبعاد العميقة في المساحة الخصبة بين الشيء وجوهره، وبين العابر وأثره، وبين الضوء وظله، وبين النص وصورته.

انشغلت نجوم منذ بداية عملها في إنتاج الأفلام التسجيلية، بسؤال مركزي يمس الهوية والمكان والروح الجامحة لشخوص مجهولين، وآخرين معروفين، ولكن لم يخترق أحد من قبل طبيعتهم الخارجية، لينفذ إلى دواخلهم، وينقّب عن أسرارهم، وآلامهم وأفراحهم وتصوراتهم، وأسئلتهم الحارقة، ولحظاتهم الحميمية، وتجلياتهم الغائبة عن الرصد الحقيقي، وعن الانتباه الواضح والمسدد إلى عمق هذه الشخصيات، وإلى أصل شغفها وغواياتها وتميزها.

فبمشاركة الباحث والشاعر خالد البدور، رمت نجوم الحجر الأول في المياه الراكدة للفِلم التسجيلي بالإمارات، من خلال فِلمها القصير: «بين ضفتين» ثم واجهت التحدي الأكبر والأهم في هذا المجال من خلال فِلمها التسجيلي الطويل: «المريد» لتتوالى أفلامها بعد ذلك في سياق تصاعدي ومتفرع فنيًا وموضوعيًا من خلال أفلام مهمة حظيت بجوائز وإشادات نقدية ومتابعات إعلامية في المهرجانات والمناسبات الفلمية المتعددة التي شاركت فيها، ونذكر من هذه الأفلام: «حمامة»، و«أمل» و«صوت البحر»، و«عسل ومطر وغبار» و«سماء قريبة» و«أحمر أزرق، أصفر»، و«آلات حادة» والتي استطاعت من خلالها نجوم أن تضع بصمة إبداعية لاهبة على الساحة السينمائية بالإمارات، وأن تحقق نقلة نوعية في التعاطي مع الفِلم التسجيلي، وتخليصه من النمط التلفزيوني المكتفي بالشكل الظاهري والانطباعي لموضوعاته.

هنا قراءة مكثفة لعدد من وثائقيات نجوم الغانم الأخيرة، والتي امتازت بسردية البناء، وشعرية المعالجة، ضمن اجتهادات فنية جامعة بين الكشف والترميز،



تسلط أفلام نجوم الغانم الضوء على مواقع أثيرة يتدفق منها التاريخ ويتراكم فيها الحنين

والبوح والتأويل، والإظهار والتورية، والاستئناس والنقد.
في فِلم «عسل ومطر وغبار» تأخذنا انتباهات الحنين إلى تخوم مرهفة، ونداءات قادمة من طفولة الأرض والذاكرة الجمعية، عندما تقتفي نجوم أثر جامعي العسل في جبال الإمارات، استنادًا إلى دراسة للكاتب والشاعر الإماراتي عبد العزيز جاسم، ليضيء الفِلم على التقنيات الفطرية للعسّالين المحليين، اعتمادًا على حدسهم المكثّف، وخبراتهم التراكمية المتوارثة، ودربتهم الذاتية المعنية بقراءة إشارات الطبيعة وعلاماتها، مثل دلالات الطقس، ورسائل نجم (سهيل) من أجل اقتناص الذهب السماوي في جوف المغاور وحضن الكهوف ومساكن الأشجار.

يستهل الفِلم مشاهده النوستالجية بالتركيز على فضاء سمعي وبصري مزدحم بأزيز النحل وحركته وكأننا

ننصت لتراتيل غامضة ومألوفة في آن، يتداخل المشهد الضاجّ بحيويته، مع صوت خارجي للراوية الشعبية وهي تشرح تأثير ظهور نجم سهيل في أصحاب المهن القديمة مثل البحارة والمزارعين وصائدي العسل في الحقول والجبال، حيث يتحوّل هذا النجم الشاخص في المخيلة الشعبية إلى أمثولة للخصب والبشارة والولادات الجديدة في الذات والمكان.

يتتبّع الفِلم أثر ثلاث شخصيات رئيسة هم: غريب اليمّاحي، وعائشة النقبي، وفاطمة النقبي، في ثلاث مناطق بالإمارات، والتي ظلت مدة طويلة محمية من أضواء المدينة وضجيجها، وهذه المناطق هي: دفتا، ووادي سنا، وشيص، أما ظلال وانعكاسات عنوان الفِلم «مطر وعسل وغبار» فكانت موزّعة برشاقة على مفردات الحياة اليومية لهؤلاء الشخوص وتلك الأمكنة.

تستنطق الكاميرا هنا دواخل الشخصيات الثلاث، وترصد تدفقات الحكي والضحك والحزن والانتشاء، والبصيرة والحكمة، والبساطة المتحررة من ثقل التردد ومجابهة تلصّص الكاميرا وفضولها، وكان للمونتاج المتماهي مع الحكايات المروية على لسان الشخصيات الثلاث دورٌ في الربط بين الصيغة الشفهية للراوي والصيغة البصرية للمخرجة، وحملت أغلب المشاهد دلالات موحية ورسائل ضمنية لإنقاذ الموروثين المادي وغير المادّي في المكان، وحمايتهما من التغيرات الهائلة في المنظومة البيئية بعد هجمة التلوّث والتمدد العمراني والتوسع الصناعي، والخوف بالتالي من ضياع واندثار الكثير من مكتسبات الطبيعة الفطرية، وملامح الحياة القديمة، وانقراض المهن التقليدية المنبثقة من عمق التاريخ وطول الجغرافيا، والمتصلة أيضًا بأرواح كبيرة ظلت وفية لإرثها وجذورها قبل أن تداهمها الانعطافات المفاجئة والتحولات العنيفة التي أربكت هدأة المكان، وقست كثيرًا على ما تبقى فيها من بهجة وجاذبية وافتتان.

تجربة فنية جامحة

في فِلم «أحمر، أزرق، أصفر» تتناول نجوم الغانم التجربة الإبداعية والحياتية للفنانة التشكيلية الرائدة نجاة مكي، ضمن مشروعها السينمائي المتواصل لتوثيق المسارات الجمالية والإنسانية لشخصيات نسائية اختارت الانحياز «للاستثناء» وعدم الخضوع للشرط الخارجي المعيق لحريتها، والمناوئ لرهانها على الاستقلالية والتفرد.

يرصد الفِلم التجربة الفنية الجامحة لنجاة مكي والمكتنزة باقتراحات لونية ونحتية ساهمت في تطوير الفنون المعاصرة بالإمارات، وتحقيقها قفزة نوعية أسلوبًا وممارسةً، حيث تتسلل الكاميرا إلى بواعث الشغف الذاتي لدى الفنانة، واشتغالها المرهف على تلبية نداءاتها الروحية وامتلاك لغتها الفنية الخاصة، لتكون هذه اللغة هي سمة ومناخ وهوية المنجز الإبداعي الثري للدكتورة نجاة مكي. تم تصوير الفِلم بين الإمارات وفرنسا، وعملت فيه نجوم على الولوج إلى الحياة الشخصية للفنانة، وإضاءة مساحات لم يسبق التطرق لها حول المكامن والدوافع التي جعلت من الفنانة مكي نسيج وحدها في المشهد التشكيلي المحلّي، من خلال حضورها المستقل والمتطوّر في الوقت ذاته، ضمن مسيرة طويلة وممتدة زمنيًّا وإجرائيًّا.

يتلمّس الفِلم أيضًا التأثيرات والمصادر التي استقت منها نجاة مكي ثقافتها وثيمات أعمالها، واطمئنانها لوعيها الخاص بقيمة وأهمية الفن، وبفيوضاته الجمالية على المتلقّي، كما يلقي الفِلم الضوء على الصعوبات

التي واجهتها الفنانة سواء في حياتها اليومية، أو في طرحها لموضوعاتها المختلفة عن السائد، ويوثّق الفِلم في جانب كبير منه المدة التي أقامت فيها مكي بمدينة الفنون بباريس مدة أربعة أشهر، ضمن برنامج إقامة الفنانين، ليفصح الفِلم عن أهمية البيوغرافيا في قراءة تطورات الشخصية أفقيًا وعموديًا، وكذلك ملاحقة التفاصيل اليومية وحتى الهامشية في حياة الفنان، من أجل الاقتراب من طقوسه وفهم شخصيته ومنابع إبداعه.

وبدا فِلم «أحمر، أزرق، أصفر» وكأنه يقرأ الحالة التشكيلية العامة في المكان انطلاقًا من تجربة نجاة مكي الشخصية، حيث يفتح لنا منافذ كبيرة للغور في خفايا ومسارب الفن التشكيلي، خصوصًا ما يتعلق بالجوانب التجريدية والشعرية التي تميل وتنتصر لها نجاة مكي، وجاءت المادة البصرية للفِلم متخمة بالظل والضوء واللون، وكأنها مادة متماهية مع حركة الفرشاة وإغواء «الباليته» والفضاء النحتي والبصيرة المتحفزة لليد وللآليات الذهنية لدى الفنانة. نجح الفِلم في الاقتراب من دواخل الشخصية المبدعة، وملامسة دوافعها ومرجعياتها التي صنعت وكوّنت لديها هذا الألق الروحي والبريق المعرفي، وهذا الانتماء المطلق للفن، والقراءة المختلفة للوجود.

عالم سحري يحتفل بعزلته

في فِلم «سماء قريبة» توثّق نجوم الغانم السيرة الذاتية والمهنية لأول مالكة إبل في الإمارات تقرر المنافسة بسباقات (مزايين الإبل) وتحديدًا المزاد الخاص بالإبل في أبوظبي، وهي فاطمة الهاملي التي يكتمل وجودها الأصفى والأنقى وسط «سفن الصحراء» ذات الدلالات المكتنزة بحضورها في مخيال البدو، وفي مشهدية القوافل القديمة ورحلات المقيظ بين السواحل والواحات الداخلية، يأخذنا الفِلم بمعية البراري البكر، المُشرعة على التأملات، وعلى دهشة متجددة وموعد سحري مع سماء قريبة، تكاد تلامس نجومها تراب الوجد، يجسد الفِلم مقولة (فاطمة الهاملي) الصادرة من حدس أنثوي فائض بالحنان، كما بالشموخ المندلع من الرمال العالية وكأنها قامة من ذهب.

يتلمس فِلم «سماء قريبة» تلك التفاصيل المرهفة في العلاقة العاطفية الجوّانية المتبادلة بين فاطمة وبين



مشهد من فلم «صوت البحر»

النوق والجمال والهجن المحيطة بها في مزرعتها، والتي تخاطبها فاطمة بشيفرة بدوية وفطرية خالصة، وعلى رغم اندفاعة فاطمة الهاملي وعزيمتها وقوة شخصيتها في أثناء المسابقة ومزايدات البيع، إلا أننا نكتشف في مسارات الفِلم وتنقلاته الزمنية، أنها امرأة مسكونة بالوجع والفقدان، خصوصًا في المشاهد التي تتحول فيها الكاميرا إلى ما يشبه مرآة للبوح ورجع الذكريات، لا تقاوم فاطمة دموعها عند أول مواجهة مع تبعات الموت والغياب، واستحضار صورة زوجها الراحل، وصورة والدها الذي ورثت منه القوة الذاتية والثبات على المواقف، تبوح فاطمة للكاميرا بكثير من آلامها، عندما انفصل والدها عن أمها، واضطرت أن ترافقه وهي ما زالت في الخامسة من عمرها، وكيف عزز هذا الانفصال القسري إحساسها بالوحشة، الذي انعكس تاليًا على تكوين شخصيتها المستقلة، واتخاذ قراراتها والإصرار على تنفيذها في مجتمع ذكوري ومحيط تقليدي يضع المرأة دائمًا في الهامش، وفي حيّز الاستلاب والإقصاء.

وتبدو المفارقة واضحة عندما تستخدم فاطمة هاتفها النقال وتتعامل مع وسائط التواصل الحديثة، بينما هي غارقة في ضباب الماضي، ومنهمكة بهذا العالم السحري المحتفل بعزلته حتى آخر حبة رمل في ليل الصحراء الطويل، مفارقة ستذوب تدريجيًا في الحرارة العاطفية والدفق الوجداني والفضول والكبرياء والشغف الذي تختزنه فاطمة، وتعبّر عنه بشفافية يخالطها طموح لا يمكن له أن يصطدم بسقف أو حاجز، تطمح فاطمة إلى أخذ «مطيّتها» معها وأن تسافر وتمثّل الدولة في بلدان العالم المختلفة لتقول للجميع إن المرأة الإماراتية وبزيّها التقليدي وقدرتها على التحدي، تستطيع تخطّي المستحيل، وتذويب الوهم المتصلب في أذهان كثيرين.

مرايا الذات في تجربة نجوم الغانم

عزيزة الطائي ناقدة عمانية

الحديث عن التجربة الشعرية للسينمائية والكاتبة الإماراتية نجوم الغانم، يقودنا إلى أبرز تحولات الرؤية المتكاملة في أعمالها الإبداعية. ولسنا هنا معنيين بكتاباتها الصحفية، أو منتجها السينمائي، بل سنخصص الشهادة للحديث عن إبداعها الشعري الذي يعكس منتج جيل حقبة على مدار نصف قرن من الزمن خرجت من ظلاله الشاعرة نجوم الغانم، وشاعرات من الإمارات يلتمسن الحداثة الشعرية، وحققن شهرة ملحوظة أمثال: ظبية خميس، وميسون صقر، وصالحة غابش، وصولًا إلى شيخة المطيري وسليمة المزروعي، وحمدة العوضي، ولا تزال الساحة ترفد بأخريات حققن حضورًا إبداعيًّا وحراكًا تنافسيًّا في المشهد الثقافي الإماراتي.



ولقد شكل اسم نجوم الغانم بين هؤلاء جدلًا في بنية القصيدة والثيمات الشعرية التي تطرقت لها؛ خاصة إذا أدركنا أنها ذات تنوع إبداعي يتأرجح بين تقديم سيناريو الحكاية دراميًّا، وتشكيل الصورة المتخيلة شعرًا؛ مما جعل من دلالات هذا التغاير والتجاوز تتقارب فيه الدوال الإبداعية متكاملة بين الرؤية الشعرية، والمشهد الدرامي، حيث نستمع لصوت «الأنا» المسيطرة على العالم من شرفة الواقع: «أنظرُ للمدى / الأسوارُ شاهقةٌ / والأحزانُ كذلك».

تحولات المجتمع

يلحظ القارئ لمنتجها الشعري - حتى الآن - تجلي حضور الذات الأنثوية الشاعرة وعلاقتها بالمجتمع (الناس، والمكان، والزمان)، وتشكيل الصور المشهدية من ذاك المزيج بين الرؤية الحسية والبصرية معًا؛ مما يسر لها إبراز تحولات المجتمع، وتأثيره في الأنثى بكل ما يحمله من انكسار وانحسار في تقادم متزن بين الأصالة والحداثة، بين القرية والمدينة، بين الموروث والمستورد؛ وأثر ذلك في حياة جيل من الإناث في مجتمع شرقي له إرثه وأعرافه الخاصة به. فهي قادرة على تصوير انكسارات الذات الأنثوية، ومد جسور متينة للحوار مع مجتمعها، وإسقاط تساؤلاتها للعالم قاطبة وفق رؤية شعرية جديرة بالنظر، مستلهمة ذلك كله من فسحة الأمكنة الساكنة في ذاكرتها، راصدة انعكاس الزمن بين عشية وضحاها؛ لكأنها ترسم لوحة مشهدية، أو تجسد فِلمًا سينمائيًّا قوامه الصورة الشعرية المتخيلة. إيمانًا منها أن البوح بالكتابة هو المخرج من المأزق الذي تعيشه الأنثى في بلد يتقدم ويتطور ويتسامق: «لأبدأ الكتابةَ / يكفي أنْ أعد قدح القهوة / وأوصد البابَ / أنْ أخونَ الجموعَ لوهلة / فقط لوهلة».

فنجوم الغانم مشحونة بألم الأنثى وانكساراتها، وعذاباتها المضطربة مقابل حلمها الذي يسير بها صوب قدرتها على تحقيق الـذات، ومواصلة إثبات وجودها الإنساني مع كل بارقة نفسية تدفعها إلى مد التواصل الموازي مع الآخر/ الرجل من جهة، ومع ثوابت المجتمع من جهة أخرى، وهي بهذا تكرس الضمير الجمعي، لأنها على يقين أن الصوت الجمعي أكثر صدى على المتلقي، وأبلغ تأثيرًا في الصوت المجتمعي: «نعبرُ مثل ظلالٍ على حجرِ الطريق/ تتعقبنا انكساراتنا الشقية/ ويفرقنا سيف الفصول/ نمضي/ نقبضُ على التنهيدةِ الهاربة/ من صدورنا كي لا ينتبه إليها أحد».

هذا ما تراه نجوم الغانم في الخلاص المتاح لذات الأنثى، هو القبض على معاناتها لحفر مأزقها الوجودي. فمن الشقاء الذاتي الذي تأتى من المأزق المجتمعي، لا سبيل لها إلا القبض على جراحها والمضي بأحلامها. مما هيأ لها الانطلاق عبر تلك الظلال. كما تقترن في عالمها الفوضوي بجنونه واضطرابه الرغبة في الانفلات من واقعه الضبابي، والمظلم: «سيدةُ الرثاء/ غرفتي البارعة في اليقظة/ تقترضُ مني عزلتي/ متى؟ الآن/ وأنا، أغالبُ الحيرةَ في مصيرِ الخليقة / أيتها الحمقاءُ التي أخليتُ لها الكرامات / أكادُ أسمعُ مشاوراتِ الرعود تدنو / لتعلنَ انفجارها في ليلة».

هذا الدفق الشعري كله يمنحنا سلاسل متغايرة، ومتكاملة في تجربة شعرية سينمائية تنحو صوب التنامي والتكثيف. فالمتأمل في قصائدها منذ ديوانها الأول، تستوقفه حميمية التجربة، ووضوح الرؤية، وسلاسة التعبير؛ مما مكن أصالة تجربتها المراوحة المستمرة بين الصوت الذاتي النابض بالصدق، والتحرر من ثوابت المجتمع وقيوده؛ ناهيك عن الصوت الجمعي المهموم بالواقع العربي، وبقضايا العدل والحرية والمساواة، ففي قصيدة «على أعتاب الأسرار المؤجلة» تصور مشهدًا سابرًا من الذات إلى المجتمع: «نائم/ وجهه في اضطراب/ فضاؤه ملوث بالظنون/ قال للأسطورة: / ماذا كان يفعل السحرة بأرجلهم الطويلة/ قرب الخلجان؟؟؟ / عاصف بالمهالك/ يستدرج النبوءة/ مقدمًا لها صندلًا من حطب الجنة/ سيد في عربة تجدف ذهب السماء / سيد يبدد الفصول بأبهة / فإذا ما اعتكرت الشواطئ بحوريات البحر المنتحرات / تنازعه أسراره المؤجلة».

تبلغ قصائد نجوم الغانم ذروة التركيز والشاعرية، فهي حريصة على إبراز أفق جديد من حيث تكوين رسم الصورة، وبنية قوام القصيدة، وطبيعة المعجم الشعري المتجدد بين ديوان وآخر

هوية الأنثى

تبلغ قصائد الغانم ذروة التركيز والشاعرية، فهي حريصة في دواوينها على إبراز أفق جديد من حيث تكوين رسم الصورة، وبنية قـوام القصيدة، وطبيعة المعجم الشعري المتجدد بين ديوان وآخر. سنجد أن تكرار المعاني التي تؤسس لهوية الأنثى جلية؛ إلا أن هذا التكرار يعتمد على فـرادة المعنى في السياق بين نص وآخـر، بل بين ديوان وآخر؛ وكأنها تريد إضاءة العتمة الكاشفة عن ذاك الحيز الضيق بين تجسيد جسد القصيدة، ومشهد تجسده السينما حد التوازي والتناقض في آن عند بلورة هذه البنية الشعرية في صورتها المركزة، والتي تتحول فيها الغنائية إلى شظايا شعرية مثقلة بتبئير ذات الأنثى، وما تكشف عنه من توترات تختلج في نفسها كجسدها وتوترها وعشقها وأمومتها وحلمها وثقافتها، بل كيانها بأكمله، وهويتها الأنثوية وعلاقتها بالآخر. «ذاتَ سهرةٍ/ غفوتُ ململمةً قلبي في ثوبي/ كانت الليالي تُخاتلني لتُجهزَ عليَّ/ فيما كانت الأقمارُ التي عشقتُها تتدبرُ الأمر/ والنجومُ تناولُها الشفرات/ استيقظتُ/ وجـدتُ الأحـلامَ مذبوحةً كعصافير/ وتحت وسادتي عُدةُ الموت». هكذا تتجلى «الأنا» الأنثوية في هذا الصوت الراسخ الذي يتصدره ضمير المتكلم، جاعلا من «الأنا» هي الفاعل الوحيد في النص، ومحيلًا كل المؤثرات المتفاعلة في بنية النص إلى مفعولات تجهلها الذات الشاعرة؛ مما جعل الفعل الشعري يتفاعل مع الفعل الجسدي لدرجة التماس الخفي ميتافيزيقيًّا وحسيًّا.

إن التجربة الشعرية عند نجوم الغانم لها وظيفتها التي تزداد تصويرًا وعمقًا كلما ازدادت كثافة ونصاعة، الأمر الذي جعل قصائد كل ديوان من دواوينها له فرادة الرؤية، لأن الشاعرة تدرك أنها امرأة تعبر عن منظورها الخاص، ورؤيتها المتفردة إلى العالم من حولها. مما جعل قصائدها تعبر عن تحققها الاجتماعي، والذاتي كامرأة تملك زمام تحققها الإبداعي النصي، وكشاعرة لها تجلياتها الخاصة بها.

وصفٌ لِمَا هي فِيه

أحمد الشهاوي شاعر مصري

الشاعرةُ نجُوم الغانم لم تترك خُطوتَها الأولى أو الأخيرة على رمل الصحراء في بلدها الإمارات: «لا ملامحَ لأجسادِنا فوق الرَّملِ/ لسْنَا هُناكَ/ولم يعُد لنا مكانٌ هُنا». بل حفرَتْ ذاكرةً جديدةً للقصيدة العربية في المكان الذي عاشت فيه (مع اثنتين أخريين هما ميسون صقر، وظبية خميس، اللتان عاشتا بين القاهرة والإمارات)، وخرَجتْ منه إلينا، ومن حُسن الحظ (لها وللمُتلقِّي) أنها أصدرتْ أغلبَ كُتبِها الشعرية «خارج المكان» الذي احتواها؛ ولذا وصلت قصيدتُها إلى المُتلقِّي العربي، وبخاصة الشعراء والمهتمون بالشعر الجديد في البلدان العربية.

كما كان لارتباطها المبكر بمجلات طليعية، وشعراء مهمين يكتبون نصًّا مُغايرًا ومُختلفًا في منطقة الخليج العربي أو خارجها أكبر الأثر في النضج الشعري، منذ ديوانها الأول «مساء الجنة» ١٩٨٩م، حين كانت في السابعة والعشرين من عمرها، وهي السن التي نشر فيها أغلب الشعراءِ العرب، وهذا النشر المبكر جعل نصَّها مُتاحًا، كما منحها فُرصةَ تعميقِ تجربتها، ومُساءلتها، وتقليب أرضها، والخوض في طرقٍ مُتنوِّعةٍ في الكتابة، وبخاصة أنها مقلة نسبيًّا في النشر، وليست غزيرة الإنتاج مثل الشاعرتين ميسون صقر أو ظبية خميس، وربما تأتي هذه القلَّة (ثمانية كُتب شعرية)؛ بسبب ذهابها نحو مجالها الذي درَسَتْهُ أكاديميًّا، وتخصَّصتْ فيه، وهو السينما كِتابةً وإخراجًا.

ولا شكَّ أنَّ من يُطالع شعرَ نجُوم الغانم (١٩٦٢-) سيلحظ مدى التأثير العميق والمباشر لفنون السينما في نصِّها، وظهور المشهدية فيه بجلاءٍ وسطوعٍ، مُستخدمةً تقنيةَ التقطيعِ والحذْفِ والاهتمام بالصورة والتشكيل البصري، وهو رافدٌ مهمٌّ أغنَى تجربتها، وجعلها تتصلُ أكثرَ بتراثِها المحلي، والبيئة وكائناتها، والمكان الذي يتردَّدُ صداه داخلها، وهو مكان ليس خارجيًّا، بل هو باطني بشمسِه وظلالِه، وما يحملُ من ذكرياتٍ وأطيافٍ وأحلامٍ، والزمن الساكن والمتحرك، أو بمعنى آخر الثابت والمتحول الذي عاينتْهُ منذ طفولتها وحتى آخر جُملةٍ شعريةٍ كتَبتْها:

«لم يعُد بإمكاني حتَّى استعادة الأزمنةِ/ وما عُدتُ أفهمُ/ لماذا علينا/ الانتحارُ في المدَاراتِ ذاتها/ ونحنُ نعرفُ أنَّ أجسامَنا تزدادُ هشاشةً/ كلما رشقناها بالجِراحِ/ ولماذا على الليالي/ أن تبيض في شيْبِ/ الصَّباحاتِ/ وتذبلُ سعفةُ المكانِ/ فلا يبقَى لدينا ما نقتاتُهُ».

«ظننتُ أنَّ البيوتَ أوطاننا/ الأحلامَ أشجارها/ ونحن الفُصولُ».



الحنين لأول منزل

نجوم الغانم وهي تكتبُ عن المكان الآخر المُتعيَّن أو المُتخيَّل، لا يضيعُ المكانُ الأولُ، ولا يغيبُ، ويظلُّ حاضرًا بتاريخِهِ وظلالِهِ التي لا تبهتُ في الروح أبدًا، حتى وإنْ تلاشى أو تشوَّه، أو ضَاعَ أثره الفيزيقي.

جرَّبتْ نجومُ الغانم أشكالًا شتى في الكتابة الشعرية؛ فكتبتْ- مثلًا - الكتابَ القصيدة، كما في «الجرائر» (جمع جَريرة، وهي الجِنايةُ والذَّنْبُ)، وهي لم تنس أن بعضَ أسلافِها من الشعراء مثل ابن الرومي، الفرزدق، النابغة، الأحوص وسواهم، قد تناولوا «الجرائر» في كتاباتهم: «ونازلِ دارٍ لا يُريدُ فِراقَها *** سَتُظْعِنُهُ عمّا يُريدُ الجَرائِرُ» النابغة (... - ١٨ قبل الهجرة/ ٦٠٥م). و«الجرائر» صدرتْ في كتابٍ سنة ١٩٩١م. كما كتبتِ النصَّ القصيرَ الذي يشبه الشذرة، أو هو شذرةٌ بالفعل، وليس «الهايكو» كما ظن البعض، و«القصيدة البورتريه» التي تنهل من الفن التشكيلي كأنَّها تلم تفاصيلَها الحياتيةَ الدقيقةَ التي تلتقطُها بخبرة عينِ السينمائية العليمة، ومعرفة العارف المهجُوس بما وراء الأشياء، ويومياتها العادية في لوحةٍ هي للفسيفساء أقرب.

(ذلك الفن الذي اهتم بتفاصيل الأشياء والخوض في تلافيف أعماقها، نافذًا من خلال المواد الجامدة إلى معنى الحياة، إنه فنُّ التلاحُم والتشابُك الذي عبَّر في دلالاته عن أحوال أمةٍ ...):

«كقصيدةٍ أثملتها اللغةُ/ أخطُو نحو التماثيل/ وقلبي يهفّ لرذاذِ الماءِ/ باحثةً عن أبجديةٍ/ لقول المعاركِ المُصطخبة في رأسِي».

الصورة الفنية

نجُوم الغانم شاعرةٌ تسيرُ «للأنحاء كُلها»، متيمةً ومشغولةً «بالأفعال والصفات»، تواصلُ دائمًا رحلتَها عبر ذواتها، وأزمنتها التي تحضرُ بقوةٍ، لديها خبرةٌ شعريةٌ، تستطيعُ بها أن تحرِّرَ نصَّها من أثقاله، وتجعله متقشِّفًا؛ كأنه مشهدٌ سينمائيٌّ، أو لوحة تشكيلية تجريدية، واضحة المعالم والعناصر، لا زخرفةَ فيها ولا تعقيدَ.

تكتبُ الصورةَ الفنيةَ التي تسعى إلى تمامها وكمالها، عبر قطعٍ صغيرةٍ مُتنوّعةٍ تقطعُها، وتحكِّكُها وتصُوغُها



حين تكتب نجوم الغانم عن المكان الآخر المُتخيَّل، يظل المكانُ الأولُ حاضرًا بتاريخِهِ وظلالِهِ التي لا تبهتُ في الروح

ثم تنفخُ فيها من رُوحها القلقة، مُؤلَّفةً من أشكالٍ كثيرةٍ تستخدمُ فيها ألوانًا شتَّى، بحيث يخرجُ النصُّ الشعري في النهاية من تحت يديها مُتماسكًا، ومصنُوعًا أو مخلُوقًا من عناصر كثيرة أسطورية وصوفية وباطنية ومكانية، ونجوم الغانم في مجمل نصوصها تجمع نثارها وشظايا روحها، وتنظمها في حبل روحها الهش أو المتين- سيان عند الشاعر- لتعطي في المحصلة أشكالًا كثيرة داخل النص الواحد، مع المحافظة على الإيقاعين اللوني والبصري في تكوين الوحدة الشعرية التشكيلية التي تظهر لمن يتلقى النص في النهاية، كما أنها لا تغفل إيقاع الخط المنساب أو المتقطع أو المحذوف أو غير المرئي: «هلْ صارتْ أصابِعيْ خَبيرةً بمَواضِعِها/ على الجُدْرانِ حينَ أسيرُ/ مُغمَضةَ العينَينِ/ أيُمْكنُنيْ تَعلُّمُ فَتْحِ خزائنِ الحِكْمةِ».

نجوم الغانم شاعرةٌ لم تُضِعْ «حاسّةَ المعرفة»، لكن سؤالها هذا هو ما يشكِّلُ قلقًا لمتابع تجربتها الشِّعرية، على الرغم من أنه سؤال قديم كانت قد طرحته شعريًّا قبل سنوات، لكنه يظل قائمًا؛ فالخوف هاجس مزمن ويلح في تعاقبه: «أينَ وضعَتْني الْمُفْتَرَقاتُ؟ / ماذا سقَطَ أيضًا في مُنتصَفِ/ المسافةِ غيرُ كلماتِ القصائِدِ/ غيرُ الحُبِّ مِنْ جَوفِ القلبِ».

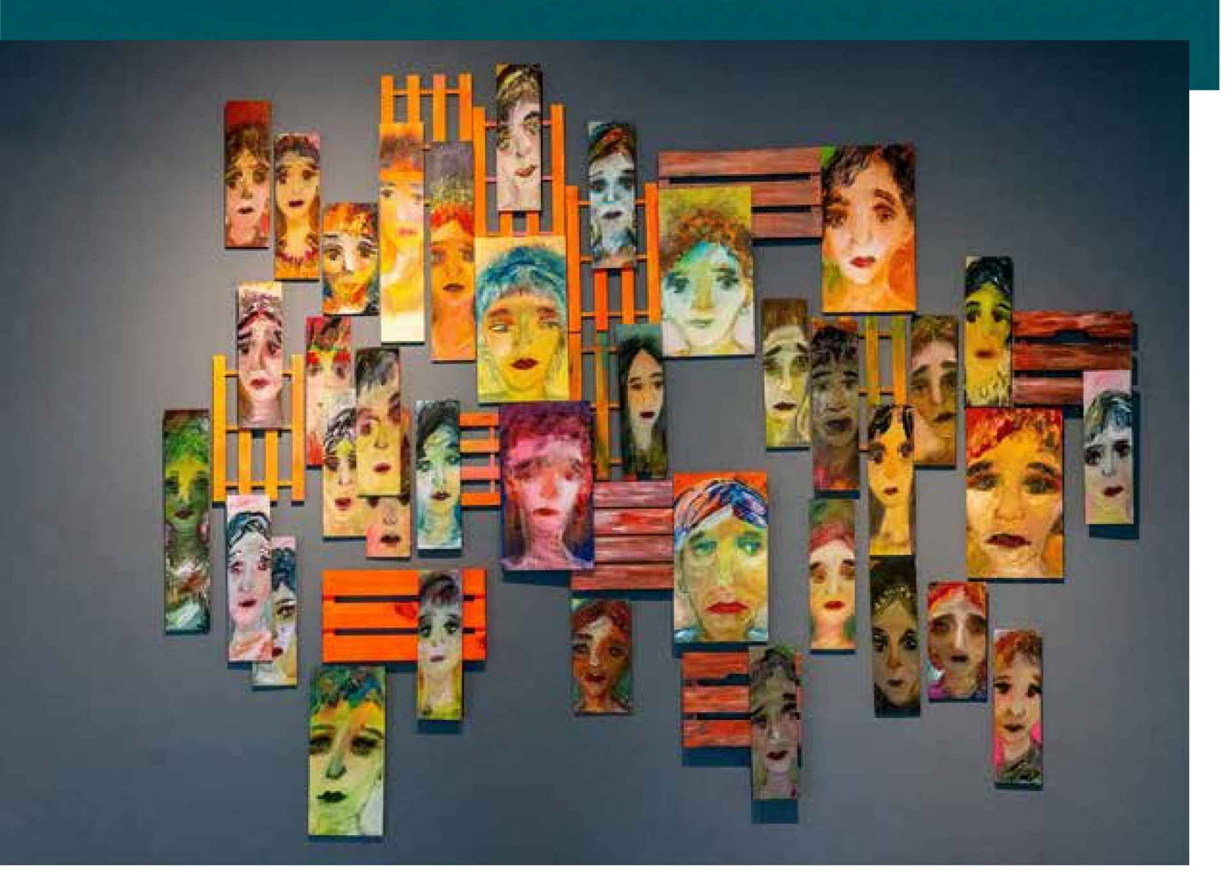
الذاهبة إلى السينما
بتحريض من الشعر

بهاء إيعالي شاعر وصحافي لبناني - **محمد أبو لوز** صحافي أردني

تتنقل الشاعرة والسينمائية والتشكيلية نجوم الغانم بين ثلاثة عوالم إبداعية، انتقالاً يحكمه اتساع الرؤية وضيق العبارة، وإحدى وسائل توسيع العبارة هي التعبير عن الرؤى بقوالب متعددة داخل اللغة الفنية نفسها، وقد دفعت الصُّدف بنجوم الغانم لأن تسبح في ثلاثة جداول تنبع من النهر الكبير نفسه. ولأن الإبداع بالنسبة لها مغامرة فلسان حال تحليقها بين الأنواع الفنية يقول: إذا غامرت «فلا تقنع بما دون النجوم».

توزع نجوم الغانم أوقاتها بين هذه الفضاءات، فتذهب إلى الفِلم بتحريض من القصيدة وتعالج الداء بالرسم، كما فعلت مع السرطان. وبالشعر والفن والسينما تلتقط العابر وتدفع به إلى طاحونة الزمن لتُخلده في صورة شعرية من الكلمات أو الصور، كما تتجاوز بهذه الأدوات الفنية هشاشة النفس باحثة عن فضاء أقل صخبًا. تجربتها المتنوعة لفتت الانتباه وقوبلت بالحفاوة التي تستحقها.

هنا شهادات لعدد من الشعراء والكتاب حول تجربة الشاعرة الإماراتية.



التي تكتب لترشق الوجود بغضبٍ وعتابٍ طويلين

العربي رمضاني

تستدعي الشاعرة نجوم الغانم رموز الطبيعة لتجاوز هشاشة النفس والبحث عن فضاء أقل صخبًا، ويأتي حضور الليل والبحر والقمر كتجلٍّ لرغبةٍ عارمةٍ في تبديد ثِقل الوجود بلغة بسيطة، لكن صورها الشعرية الكثيفة تتخذ مشهدًا يتفرع إلى صورٍ لا تكسر أفق الانتظار بقدر ما تترك إيقاعًا جماليًّا متميّزًا لدى القارئ. ومن هنا يتجلّى الشعر عند نجوم فسحةً مناسبةً لمناجاةِ الغيم والملائكة والطفولة الأولى لهندسة عالم السكينة المتحرر من ركام الحُزن والخيبة.

في ديوانها «ليل ثقيل على الليل» تبحث الغانم عن ذاتها في مدن تشبه مخيلتها المكتظة بالمطر والغيم والثلج والعصافير. بيلباو، مونبلييه وحواضر أخرى، كانت رصيدًا كثيفًا بالحياة الملونة، وبكلماتٍ تنساب بهدوءٍ قدمت على ضوئها الشاعرة لوحاتٍ موغلةً في التنوع والثراء الجمالي ومستجيبةً لرغبتها في قتل الليل وتجاوز الانكسارات في المدن اليابسة، كما تصفها من خلال التركيز على تفاصيل إنسانية هاربة لم تغفلها الشاعرة ونقلتها بصيغة يوميات.

وفي ديوان «ملائكة الأشواق البعيدة» تحاول الغانم تجاوز البُعد ورسم الأشواق المُشتعلة دومًا واستذكار لحظات الحب العابرة، وذلك في استدعاءٍ لا ينقطع للقمر والبحر والعزلة وسطوة الليل في تأجيج المشاعر، فتدون هواجسها الدائمة وأعطاب الروح، وتكتب لترشق الوجود بغضبٍ وعتابٍ طويل أو مساءلةٍ لفظاعةِ ما يعلق في الروح من كدمات عميقة.

بنضج المرأة تراقب الحياة والأشياء وتلتقط العابر إلى طاحونة الزمن وتُخلده بصورةٍ شعريةٍ لا تكف عن السيلان، مُثبّتة في جدارٍ شاهقٍ يلامس القمر ومطوقٍ بالأشجار وغير بعيدٍ من البحر.

«لا وصف لما أنا فيه»، هنا تعود الغانم مرّةً أخرى إلى صخبِ المدن وثرائها الطبيعي والإنساني بحثًا عن أفقٍ



تنسج الشاعرة جملةً هائلةً من الحالات النفسية من قبيل الانكسار والحلم والرجاء والرغبة لتصل إلى بوحٍ عارٍ يتناوبُ بين العدمية والتمسك الصارخ بالطبيعة

يتجاوز اليباس، وبعدسة الشعر لا تخطئ في جمع صخبِ الحياة وتفكيكه وربطه بالذات ورصد تفاعلات كل ذلك، وباللغة تسكب روحها المتوجسة والحالمة على مساحة من البياض الهارب من عتمةٍ ثقيلةٍ تلاحق حياتها الآخذة في التكرار بشكل يجعلها أكثر تمردًا. ويتعزز دور الحب في شذراتها الشعرية بشكلها القصير والسردي الطويل نسبيًّا، وتنسج في هذا الديوان جملةً هائلةً من الحالات النفسية من قبيل الانكسار والحلم والرجاء والرغبة لتصل إلى بوحٍ عارٍ يتناوبُ بين العدمية والتمسك الصارخ بالطبيعة لكونها رمز الحياد والنقاء واللون المفضل للشاعرة في تلوين بشاعة وجودية متجذرة وسد ثقوبٍ واسعةٍ في جدار الحياة.

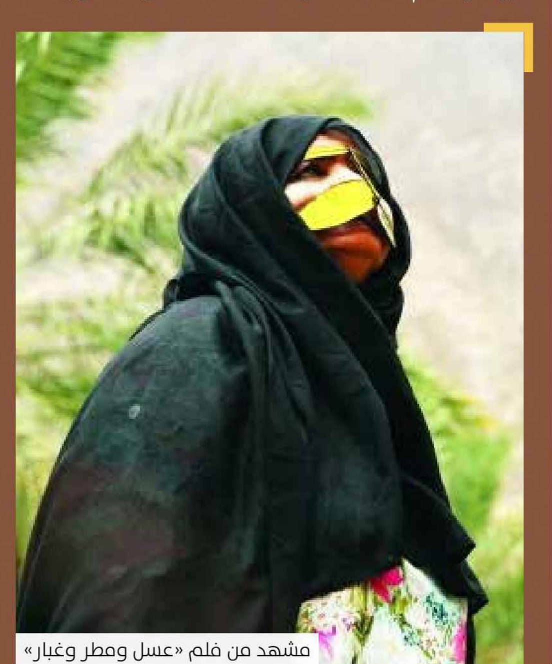
كاتبٌ وروائي جزائري

عرابة صناعة الفِلم الوثائقي في الخليج

علا الشيخ

نجوم الغانم من الشخصيات التي تستحق إعطاءها صفة تخصها، فهي فعلًا «عرابة صناعة الفِلم الوثائقي» ليس في الإمارات فقط، بل في الخليج كله، وليس كل من صنع فِلمًا تسجيليًّا أو وثائقيًّا يستحق أن يطلق على نفسه تسمية مخرج، لكن الحال يختلف مع الغانم التي، على الأقل في صناعتها، تدرك الفرق بين التسجيلي والوثائقي، وتدرك معنى خطورة هذا النوع من الأفلام. هي التي بدأت كغيرها مع صناعة الفِلم الروائي القصير، لكنها أدركت سريعًا أن عليها إعطاء قيمةٍ لصناعة الوثائقي في ظل شبه انعدامٍ لهذه الفئة من الأفلام في الخليج العربي.

نجوم الغانم، الشاعرة والفنانة الحساسة، وهذه الحساسية هي التي، على ما يبدو، تقودها إلى الشخصيات التي تريد أن تحكيها وتقدمها للناس. ومع فِلمي «الحديقة»، و«آيس كريم» الروائيين القصيرين، بدأت تخطو نحو عالم الصناعة، وبدأ من شاهد تلك الأفلام يلمس أنه أمام مخرجةٍ تريد أن تقدم المختلف، وهذا فعلًا ما حصل، لتنتقل بعدها



مشهد من فلم «عسل ومطر وغبار»

إلى صناعة فِلم «ما بين ضفتين»، عام ١٩٩٩م. ترصد من خلاله حكاية ضفتي خور دبي.

عقب هذا الفِلم ابتعدت الغانم قليلًا من المشهد، لتعود مع «المريد»، أول فِلم وثائقي طويلٍ من إنتاجها وإخراجها، وفيه تحدثت عن الشيخ عبد الرحيم المريد، أحد مشهوري المتصوفين الإماراتيين، وكان هذا في عام ٢٠٠٨م. وبعد هذا التاريخ تحديدًا استطاعت الغانم أن تكوّن لها اسمًا ضمن أسماء صنّاع الفِلم الوثائقي في المنطقة، ولم تتأخر كثيرًا، عن فِلمها التالي «حمامة»، عام ٢٠١٠م، والذي تناول حكاية البلاد عبر الشخصية الرئيسة في فِلم «حمامة الطنيجي»، امرأة يكفي أن ترى وجهها والخطوط فيه لتدرك معنى رواية التاريخ عبرها، تحديدًا منطقة «الذيد» في الشارقة.

ومن هذا الفِلم تحديدًا، تدرك أن ثمّة خطًّا تريد أن تتطور فيه الغانم، عن طريق الشخصيات التي تريد من خلالها أن تروي ما حدث وما يحدث وما هو المتوقع، شخصيات نسوية بامتياز تحضر معها، كما «حمامة»، و«الأمل»، و«سماء قريبة» الذي عرف فيها المشاهد قصة أول مالكة إبلٍ تخوض مسابقات المزاد الذي يقام في العاصمة أبو ظبي، وقدمت أيضًا فِلمها الوثائقي «عسل ومطر وغبار» (٢٠١٦م) الذي لا يقل عذوبة عن الشعر الذي تصفه. وفي عام ٢٠١٨م ذهبت الغانم وكاميراتها وإحساسها إلى عالم الفنان التشكيلي الراحل حسن الشريف، الذي غادر قبيل عرض الفِلم الذي تناول حياته ويومياته، ضمن وثائقي حمل عنوان «آلات حادة».

عادة ما يتم تعريف نجوم الغانم بالشاعرة، ولكن من يتتبع مسيرة وطريقة صناعة أفلامها الوثائقية يدرك أن الحس السينمائي في داخلها أصيل، فهي السينمائية الشاعرة، حتى في قصائدها تشعر وكأنك أمام صف شعر يصلح لأن يتحول يومًا ما إلى فِلم، فشعرها بحد ذاته سينما.

ناقدةٌ سينمائية فلسطينية

البحث عن خلاص فردي

محمد ميلود غرافي

لا حدود للشعر موضوعاتيًا وفنيًا في تجربة الشاعرة نجوم الغانم. فمنذ مجموعتها الشعرية الأولى «مساء الجنة» مرورًا بـ «منازل الجلنار» و«ملائكة الأشواق البعيدة» و«لا وصف لما أنا فيه» و«ليل ثقيل على الظل» و«أسقط في نفسي»، وهي تحفر في مدارات الشعر بما يقتضيه الوعي بزئبقية الكائن الشعري وغموضه الفاتن وانفلاته الآسر من تخوم الشكل كمعطى سابق عن التجربة الشعرية أو كقاعدة موروثة عن أنماط الشعر العربي قديمه وحديثه. وإذا كان ثمة شيء قارّ في تجربة نجوم الغانم فهو ذلك الحبل السُّرّي الذي يربط بين مجموعة شعرية وأخرى في توافق دال على تطوير التجربة دون المساس بجوهرها.

هكذا يشكل المساء بؤرة الزمن الذي يحظى أكثر من غيره باحتفال خاص. إنه المساء الذي «يقصر في الغياب» ويضخم الشعور بالوحدة، المساء الذي «يطل كأرملة/ تمضي ليلتها ترشف القهوة/...لكنها لا تنام/ خوفًا من أن تزداد عليها الوحدة»، أو هو ذاك المساء الذي تنكسر عليه أحلامنا «ونحن مازلنا في أول الليل»... وهذا كله استقراء لحالات نفسية تؤثث شعريًا لتجربة البحث الدائم عن خلاص فردي أو جماعي وفلسفيًا للتأمل في كينونة المصير البشري في عالم تفك فيه الحياة «شرائطها/ من حول قلوبنا/ وتتركنا بين الموت والموجة».

لذلك يظل الحزن هو أحد هذه العناصر الثابتة في الفضاء الشعري لنجوم الغانم. لكنه حزن لا تستكين فيه ذات الشاعرة ولا ذوات الآخرين إلى الأسى والاستسلام، بل يتحول في غالب الأحيان إلى حافز على المضي قُدُمًا على رغم العتمات وضبابية الأفق «الآن سأسير لأنني/ لم أعد أعرف كيف أعود...» «لن أسقط من جديد/ وإن فعلت فإنني/ سأحلم بيدك تمتد لترفعني...». وإذا تأملنا معجم المجموعات الشعرية كلها لنجوم الغانم سنجد «الضوء» و«الشمعة» حاضرين بقوة في كل تلك العتمات وتلك الأماسي الحزينة.

> **يظل الحزن هو أحد هذه العناصر الثابتة في الفضاء الشعري لنجوم الغانم**

ما يميز تجربة الغانم أيضًا هو أن الأنا لا تحيل دومًا على ذات الشاعرة. كأننا بنصوص نجوم الغانم تقاوم تلك النرجسية التي تطغى على الشعر العربي وتحوله إلى سِيَرٍ ذاتية لشعرائها. هذه الأنا هي في أحيان كثيرة أنا متكلّم آخر لا تريده الشاعرة أن يتماهى بالضرورة معها أو مع تجربتها الخاصة.

لذلك قد يكون هو المسافر الذي لا ينتبه إليه أحد و «لا تفتح له الأبواب» أو بكل بساطة ذاك الأنا الجماعي الذي يعبر عنا جميعًا. لذلك تتعدد الضمائر في نصوص الشاعرة في أخذ ورد بين المتكلم (فردًا أو جماعة) والمخاطب والغائب (فردًا أو جماعة أيضًا).

وفي خضم هذه التحولات التي تنفلت من قيد النمطية والمألوف والتي تحتفي بحرية تامة في اختيار الشاعرة لموضوعاتها الموغلة في جزئيات الحياة وتقلباتها النفسية والموضوعية، ثمة اشتغال على النصوص الشعرية بلغتها وصورها ككائنات «خارج حدود التوقع» (كما يقول عنوان إحدى قصائدها)، وهو بلا شك ردّ اعتبار مهم للدهشة كعنصر جمالي فعال في تشكيل النص الشعري وضمان قوته في ذائقة المتلقي.

من اللامتوقع مثلًا أن يوهمنا ضمير المتكلم في إحدى نصوص مجموعتها الشعرية الأولى على أنه ذات الشاعرة قبل أن تصدمنا نهاية النص في لعبة لغوية ماكرة بعكس ذلك تمامًا: «علّمْتُكَ ارتكاب الملابسات/ منحتك سيفي وسرج القصيدة/ وإذْ آمركَ أن تُخلي النهار من كهولته/ فلأنّي أبيح لك الفتنة/ زاهدًا في القتال. أنا/ أنا عروة بن الورد/ ماذا دهاك؟»

شاعر ومترجم مغربي مقيم في فرنسا

قصائد تتعالى فيها أصوات الوجوه

محمد يويو

حين يتوافق الشعر مع الصورة، متحركة كانت أو ثابتةً وإن في أبسط مدلولاتها، يثبت حضورًا وهوية خاصة أقرب إلى الواقع بحسب طبيعة الباعث، وربما تجاوز إلى المواجهة والتحدي مع قيم يدافع عنها، وما سواها أُعتدّ تحريضًا وخطورةً على مركزية الذائقة، وفعلًا أكثر فداحة يضمر في تضاعيفه ردمًا لأسسٍ مضمّخةٍ بأنسامِ العقيدة الآمنة. فهذا الشرود عن بيت الأب وتجنيد بلاغة الريشة والصورة في بيت الجدة خدمة للشعر، يجعل من الكلمة شباكًا خفية تتصيد الجمال والهدوء، وينم عن حنكة ودهاء ومخاتلة ترنو إلى عقد علاقة انفعالية للصورة في تجلياتها الثلاثة. ترتسم مقومات محددة لتجربةِ نجوم الغانم، وتتكشف من ثناياها طبيعة هذه الشخصية الساكنة المربكة بكثرة اللافتات والأقواس ووجوه الرماد، في محاولة لتوثيق مقبرة الذاكرة من رواسخ وممسوخات وملامح تتشكل بالقطعة الألفين، لتُظهر عمقًا إنسانيًّا ونسقًا ممتزج العناصر، وذلك في حياة رخيّةٍ تجد مسرحها في محافل أرواحٍ وحناجرَ تحدّ من أجيج نقمتها في اليوم الأوحد مكتفية بالإشارة والتلميح دون الإحاطة والاستقصاء، مع الإبقاء على كينونةٍ لا تشذّ لغتها عن معياريّةٍ أصيلة، بنفحةٍ حداثيّةٍ تتحدى منطق الكتابة والتصويرية، فتتلاقح مع الأدب العالمي وتتأثر بتكنيك الشذرة الشعرية.

تتعالى في قصائد نجوم الغانم أصوات الوجوه، وجوه أطفالٍ ونساء وجنادب وملائكة، في مغامرة شعرية تضوّعت وجدانيتها في تأليفاتٍ للقيم الخالصة، وإذا كانت

تكتبُ قصائدها وهي تمشي

فاروق يوسف

نجوم الغانم شاعرة سفر، أسفارها هي البنية الداخلية لما تكتب والمحيط الذي يتغير وقعه بين حالة حزنٍ وأخرى، لا وقت لديها للوصف ولا وقت لاكتمال العلاقة التي تقوم بين المسافرة والكائن الشعري الذي يسكنها، كما لو أن هواءً شعريًّا ينحرف بها عن المواجهة. إن المواجهة الحقيقة هي أن ما يُرى ليس بالضرورة ما يُعاش، فالشاعرة غالبًا ما تكون في مدينة لتكتب عن أخرى. «أيتها البلاد لا أفهم كم أخفيك وكم أستعيدك»، وهي لا تُخفي أو تستعيد المدن التي تمر بها أو تغادرها باعتبارها أمكنة للتحول بقدر ما تتأبط الزمن، بكل حالاته، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، لا لشيءٍ إلا لأنها تثق بأشياء كثيرة كلها تصدر عن الشعر. ولأن الشعر يسكن الأزمنة كلها ولا زمان له، فإن ما يتسلل من مشاعرها ليس حنينًا، وهي حين تتذكر تبدو كما لو أنها لم تفرغ بعد من التلذذ بوقع الحدث. غير أنها في الوقت نفسه لا تأبه كثيرًا بـ«ما تركناه خلفنا»، فلا شيء يخفف عنها شعورًا عميقًا بالغربة، حتى الحب بنظرها هو ضربٌ من الغربة، وغالبًا ما يعبئه سوء الفهم بحكايات متضاربة. ثمّة حقيقة واحدة هي الأكثر وضوحًا في شعر الغانم وهي الغربة، غربتها الشخصية، غربتها عن الصورة التي تجد نفسها محورًا لها.

يُخيل إليّ أن يوميات الشاعرة مليئة بالتجارب البصرية التي لا تُخفي مصادر إلهامها، حتى وإن تحوّلت إلى لغةٍ مختلفة. الغانم مولعة بالتركيب، تركيب المشهد الذي تسعى إلى أن يكون القاعدة التي تبني عليها قصيدتها. كما أن الطبيعة تشكّل خلفيةً متماسكةً لذلك المشهد. غير أن سيّدةً تكتب قصيدتها وهي تمشي لا بد أن تستوحي لغتها من المطر والأشجار وحجارة الطريق والمشاهد التي تمر بها، ففي كل جملها هناك شيء مما يُرى، وهو الشيء الذي يمكن ألا تقول عنه شيئًا، غير أن رائحته تظل ممسكة بكلماتها. قصائدها هي نتاج الأماكن التي عاشت فيها أو مرت بها، ونجوم الغانم شاعرة مسافرة بين المدن وبين المعاجم، كل خطوة منها قصيدة وكل قصيدة هي فكرة عن كلامٍ لم نقله من قبل.

شاعرٌ وناقدٌ عراقي

السينما والتشكيل ضروبًا من الكلام، وإن اختلفت أدوات التعبير، فهي تتناغم على نحوٍ أحدث وقعه الخاص في النفس، على نحوِ صورٍ ملتقطةٍ بعنايةٍ تعبّر بواسطتها عن عوالمها الخبيئة تحريكًا وسموًا في ذاتية مواربة. وبين كثرة الشواهد، وخلف ضباب الموسيقى القصصية، تتعانق تقاطعاتها مع القلق الوجودي الدفين، ولا تكتفي بالمرئي، بل يتخلّلها جولات ماورائية على حافة التعب، جولاتٌ تتّصف بروحانيّةٍ عميقة لا سيما عندما يبدو الحضور مهدّدًا، لتستنفر الذات المبدعة مخيالها ويحضر السؤال الذي لا يغيب «والآن، أيمكنني أن أذهب؟» وهي بهذا أقدرُ على التوغل بالخيال الإدراكي تارّةً والخيال الوجداني طورًا إلى هذا العالم بأستاره المجهولة في تساؤلٍ ملحاحٍ عن كنهِ الموجودات وإعادة تشكيل حقيقتها. «أستقبلُ شلالات السماء/ وبروقها/ أمنحها شعري/ وثيابي/ وزوجي الذي أضعته منذ قليل/ وألقي إلى الضفاف بصرخات الفرج المجلجلة». لتنطلق إلى معارج الاستيحاء بما تلهمه ضروب الأحاسيس وجمل المرئيات.

شاعرٌ وصانع محتوى مغربي

كأنها الفراشة

نصار الحاج

«أرتقبُ الأصدقاء/ لأنني أتذكرُ/ أنَّ لي روحًا/ تقوى على الابتسام معه».

الكتابة عن الشعر ليست نزهة سهلة ولا هي لغة تسلّم مفاتيحها دون غوصٍ عميقٍ، وتواصلٍ يتخلق من خلال الإمساك بخيوط التجربة الشعرية التي امتلكت أدواتها وأنتجت منجزًا شعريًّا حقق جمالياته وفنياته وتقنياته الملفتة، لكن بلا شك الكتابة عن الشعر هي نزهةٌ ممتعةٌ بين عوالم لا تنتهي من الجمال الدافق في حقول الكتابة، إنها السير على أسلاك الروح الشفافة ومداعبة السيول المنهمرة في وديان الشعر النقية. وهذا هو الحال مع تجربة الشاعرة نجوم الغانم التي ظلت ومنذ سنوات تسقي تربة الشعر من دمها وتبذر قصائدها في حقول الشعر فاكهة لضوء الحياة.

إنها كتابةٌ في حقل المحبة وتجوال في سماء زاهية تأخذ القارئ بخطفة رشيقة منذ الوهلة الأولى وعبر عناوين شعرية ملهمة مثلما هي عناوين الكتب شعرية لنجوم الغانم التي أخذتني إلى عوالمها برقة النسيم المنعش، ومنها «ملائكة الأشواق البعيدة»، «ليلٌ ثقيلٌ على الليل» و «لا وصف لما أنا فيه». عناوين تقول إن هذا شعر وليس نوعًا أدبيًّا آخر، إنه الشعر وحده بكامل شغفه وروحه العابرة لعوالم الحياة وما فيها من حركة لا تهدأ وملامسة كل جامد وأنسنته والدخول معه في خطاب موغل في الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، كأن تقول: «سأدع كل شيءٍ في مكانه/وحتى الغبار/ الذي تكدّس فوق الأشجار...» لتعرف هي أيضًا كم تتألم أجسادُنا حين لا يمسها أحد. ونجدها في موضع آخر تهربُ إلى البحر وتدعو النوارس لتقاسمها الصلاة وفطور الصباح.

نجوم الغانم تهدي كتبها الشعرية إلى الليالي الوحيدة الجديرة بكل هذا، وإلى الحياة حتى عندما تقسو وتكتب ما بين الموت والموت في الهجرات وتلويحاتها وتقول:

«أيقظتني العاصفة/ كزائرٍ لوحته الأسفار/ سألتني موقدًا ورداءً دافئًا/ كشفتُ لها قلبي / فعبرت الأوطان».

تلك هي الكتابة الشعرية عند نجوم الغانم، كشفٌ متواصلٌ للمخبوء، ومغامرةٌ جسورةٌ في الذهاب بالشعر إلى حريته الكاملة، عابرًا كل الدروب الشائكة والمناطق الوعرة إلى رؤى جديدة ومخيّلة شاعرية شرسة في اقتناص جملٍ شعرية باهرةٍ ومبتكَرةٍ، قادمةٍ من ينابيع شعرية دافقة تلامس الروح بيسر، وتبلّلُ اليومي وقهره الفاجر بقصائد ندية وشفافة ونقية لا يشغلها سوى إنجاز كتابةٍ شعرية تسهم في تنقية أرواحنا واللجوء للغةٍ أكثر بوحًا وشغفًا، تحقق سمو الشعر وجوهر رسالته بوعيٍ صارمٍ وبذخٍ تمتلكه الشاعرة نجوم الغانم وتفصح عن كل ذلك كتابتها الشعرية المبذولة عبر دواوينها.

شاعرٌ سوداني

شمعة تتراقص في المشهد المتجمد

محمد صرخوه

«جاءت تقرأ مايكل أنجلو/من السقف حتى أخمص قدمي آدم/رأسها ملقى فوق كتفيها/وجسدها يلتف في دائرة بلا محور/كانت مصلوبة في أيقونات الأروقة/لكنها سعيدة/جاءت تتأمل القبة وملائكة الفردوس/وتردد لحنًا شرقيًّا».

يخضع النص (أيّ نص) لمحور الطاقة اللغوية، بقطبَيه السالب النثري والموجب الشعري، وما بينهما تأتي النسبة والتناسب. ولعل أكثر ما يحدد مقدار الميل الشعري في لغة ما، هو مقدار الكثافة، وما يندرج تحتها من أدوات، كالإيحائية والرمزية، والتي تعتمد غالبًا الكناية كأداة مثلى في صنع طبقات التأويل.. تحقيق هذه العناصر ذات الميل الشعري في النص يشبه إلى حدٍّ كبير ضربات الحظ في لعبة قمار.. حيث تصطف عناصر متشابهة في صدفةٍ أو لحظة ما، فيكون الناتج فيضانًا.. أو رياضيات بمنطق شعري، يكون فيه العدد الناتج من عملية جمع ١+١ مساويًا مئة وتسعة وتسعين.. وذلك ما يدعوه جون كوين بصدع النظام.

تحضر هذه الرياضيات الشعرية بجودة عالية في نصوص نجوم الغانم، ذات الاعتماد شبه الكلّي على المشهد اللحظي. إذ غالبًا ما تعتمد مبدأ الفقرة الواحدة في نصوصها.. تكتب الجمل ذات الشحنة المنخفضة بشكل نثري صريح وبسيط.. ثم تختم بشحنة صاعقة.

ذات في مواجهة العالم

صبحي موسى

بـدأت نـجـوم الـغـانـم كـغيرهـا مـن أبـنـاء جيل الثمانينيات بكتابة قصيدة التفعيلة حيث كانت الموجة السائدة عربيًّا وقتئذ، على رغم وجود قصيدة النثر منذ الخمسينيات والستينيات، لكن الاعتماد عليها كموجة أساسية في الشعر العربي الحديث تأخر إلى منتصف التسعينيات، مما جعل كثيرًا من أبناء الثمانينيات يصدرون دواوينهم الأولى في إطار النص التفعيلي، ثم سرعان ما تحولوا إلى النص النثري الذي احتل موقعًا متميزًا في المشهد الشعري مع تسعينيات القرن، فكان أول أعمال الغانم «مساء الجنة» الصادر عام ١٩٨٩م منتميًا لقصيدة التفعيلة روحًـا وإيقاعًا ولغة، وفيه قدمت نفسها للوسط الثقافي الإماراتي والعربي بوصفها صوتًا جديدًا قادرًا على الإضافة الشعرية، صوتًا ينتمي إلى منجز النص العربي الحديث منذ وضعت نـازك الملائكة وبدر السياب وصلاح عبد الصبور قواعده، حتى وصلت روافده إليها كشاعرة شابة.

وسرعان ما أصدرت بعد عامين ديوانها «الجرائر»، وهو في عوالمه أقرب إلى قصيدة التفعيلة، لكنها مع الديوان الثالث «رواحل» كتبت النص النثري، فانتقلت من العام إلى الخاص، ومن الكلي إلى الهامشي واليومي، وراحت الذات تتجلي بوضوح، كأنها كانت تبحث عن قصيدة النثر كي تتلاقى معها، وتنتج من خلالها صدق التجربة الشعرية المتوهجة بداخلها، والتي مزجتها بحس سريالي معبر عما يجتاح النفس من هموم وهواجس: «صرتُ مثل سُلحفاةٍ عجوزٍ على سطح كوكب وعر ليس بيني والفضاء سوى ريح عاتية وغيومٍ مزيَّنةٍ بالماس. فجأة تحوّلتْ إحدى الغيماتِ إلى امرأةٍ تتقدّمُ نحوي وأنا أركض بحثا عن مأوى».

هكذا تشكلت ملامح قصيدة نجوم الغانم وفق سياق قصيدة النثر، سواء من حيث الشكل أو الرؤية

تقول نجوم الغانم: «على المقهى الرصيفي/تحدثنا قليلًا/راقبنا العربات وسائقيها/المارة/والمترجلين/كان علينا احتساء قهوتنا سريعًا/قبل أن تتدحرج أمواج الليل صوبنا/وتضيّعنا أبواب المدينة الغريبة».

بين تعصب المتحجرين الذين قد يحجب الشعر نفسه عنهم في هذه والمنفلتين الذين يرونه شعرًا دون معرفة السبب.. تظهر رياضيات النص.. تبدأ نجوم الغانم فقرتها بجمل يغلب عليها الطابع النثري المباشر من «المقهى الرصيفي» حتى بلوغ «قهوتنا سريعًا».. وحيث يعتقد المتتبع لمسار الطاقة اللغوية ذات الإيقاع الهادئ المباشر أن الخاتمة ستأتي نثرية، تفتح نجوم الباب على أمواج الليل.

لا تنتمي دحرجة الأمواج ولا الأبواب التي تضيّع أهلها.. لمنطق الجمل النثرية السابقة عليها. الأمر الذي أحدث الصدع في المنطق الرياضي للنص بشكل متقن لتنقلب الشحنة السالبة موجبةً دون حاجة لما يقوم به بعض الشعراء في نصوصهم من تمهيد وتفسير وإيضاح لا يزيد نصوصهم إلا ورقًا.

ما يميّز نصوص نجوم الغانم اعتمادها على تجميد اللحظة وتحريك عناصرها بما يكفي لإحداث العمق في المشهد المتجمد وإيجاد البعد الثالث للصورة

لعل ما يميّز نصوص نجوم الغانم أيضًا هو اعتمادها على تجميد اللحظة، وتحريك عناصرها كما فعلت في نص مستهل هذا المقال، بما يكفي من قدرة على التوصيف لإحداث العمق في المشهد المتجمد وإيجاد البعد الثالث للصورة.. الأمر الذي يحسب بجدارة لنجوم ويميز تقنيتها في التصوير عن تقنية القدماء الذين كانوا يرسمون الصورة كما هي جاثمة على لحظتها بالقليل من المكيجة لإظهارها جميلة.. أما نجود فقد تميّزت بتطوير الفن التصويري في النص من خلال تحريك العناصر في المشهد الواحد دون إحداث تتابع زمني.

شاعر وكاتب كويتي

الداخلية، كاشفة عن ذات قلقة لا تقر في مكان، لديها هواجسها التي لا تنتهي، هذه الهواجس التي تسربت في سياق نص أقرب للطرح السريالي، مما خلق خصوصية واضحة لنصها الشعري ضمن ما يكتب في نهاية الألفية الثانية.

مع بداية الألفة الجديدة، وتحديدا عام ٢٠٠٠م، قدمت نجوم ديوانها الرابع «منازل الجلنار»، الذي تخلصت فيه تمامًا من روح قصيدة التفعيلة وإيقاعها ولغتها، لتقدم نصًّا نثريًّا خالصًا، تتجلى فيه الذات بوصفها مبتدأ كل شيء ومنتهاه، وحيث التفاصيل الصغيرة هي الأدوات التي تعبر بها عن علاقة الذات بهذا العالم، حيث الذات الشاعرة تتجسد فيما يحيط بها من أشياء، لتعبر عنها بوصه جزءًا من روحها، أو أن روحها هي التي تسكن فيها، وليصبح البعد النفسي أحد أهم الركائز في النص الشعري لديها: تركتُ الليل/ يُشعل لملائكته كبريت الموت/ وانزويتُ في ركني القديم/ أتهجى الأصدقاء/ الذين انسلوا كصوف من/ سجادة السنوات،/ الجدّات اللاتي أخذن قمحهن/ وخبز الصباح الساخن معهن/ واختفين.

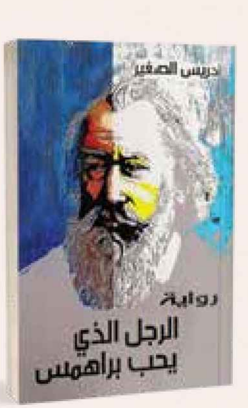
تجربة الشاعرة تنحاز إلى السرد كتيمة أساسية في الكتابة

توالت الأعمال التي أكدت على أن نجوم الغانم أحد أهم الأصوات الشعرية في عالمنا العربي، فصدر لها «لا وصف لما أنا فيه»، ثم «ملائكة الأشواق البعيدة» و«ليل ثقيل على الليل» و«أسقط في نفسي»، حيث ترسخت المدرسة الشعرية المعبرة عن الشاعرة وجيلها وما تلاهم من أجيال، لتكون الغانم إحدى أيقونات هذا النص، بدءًا من الانحياز إلى السرد كتيمة أساسية في الكتابة، مرورًا بالرؤية الرومانسية للذات والعالم، وصولًا إلى اللعب مع الزمن بوصفه المعبر هذه الرؤية: لا أحدَ يَعرِفُ السنواتِ مِثلَنا / نَرعاها في فِناءِ بيتِنا / وحينَ يَضيقُ الفِناءُ / نُخَبِّئُها في أحْشائِنا / حتّى يَلْتبِسَ الأمرُ علَينا / فنَظُنُّها أجِنّتَنا.

شاعر مصري

«الرجل الذي يحب براهمس» لإدريس الصغير
رواية النضال والعشق والموسيقا

رشيد بنحدو ناقد مغربي



تعجبني تلك الروايات التي يحلو لها ألا تهادن قارئها المفترض، وتَعمِد إلى استفزازه على نحو يجعل انتباهه منصرفًا طيلة القراءة إلى البحث عما يربط نص الرواية بنص روائي آخر، وهذه حال رواية الكاتب المغربي إدريس الصغير: «الرجل الذي يحب براهمس» (مطبعة/ وراقة بلال، فاس، المغرب، ٢٠٢١م) التي توحي لأول وهلة بأنها رجْع صدًى تناصّيّ لرواية الكاتبة الفرنسية فرانسواز ساغان: «هل تحب براهمس؟» (١٩٥٩م). فكأنها جواب مباشر عن هذا السؤال، بما يفيد وجود شخص مغربي يحب فعلاً الموسيقيَّ الألمانيّ يوهانس براهمس.

منذ بداية الرواية، يخبرنا السارد بأن هذا الشخص لاعب كرة قدم في فريق مغربي محلي، نبهه المدرب إلى ضرورة مشاهدة شريط سينمائي بعنوان: «الرجل الذي يحب براهمس؟» مقتبس من رواية الكاتبة الفرنسية. لكن انصرافه كلية إلى النضال من أجل الثورة على النظام السياسي القائم في عهد الملك الحسن الثاني، جعله يستنكف عن مشاهدة فِلْم رومانسيّ حول الحب ولَوْعاته. بيد أنه يستعيض عن مشاهدته بالتعلق الهيامي بالموسيقي الألماني، وبالضبط بسيمفونيته الثالثة المدعُوة بـ«البطولية». وقد بلغ هوسه بهذه السيمفونية حدًّا من الجنون جعل الناس يلقبونه بـ«الرجل الذي يحب براهمس».

يتشكل المتخيل الحكائي في رواية إدريس الصغير حول ثلاث شخصيات محورية يسهل التمييز بينها على أساس نسبة حضور كل منها في النسيج النصي، وكذا درجة تأثيرها فيما يمكن عَدّه تجاوزًا لحبكة روائية. وهي أولًا شخصية الرجل الذي يحب براهمس، ثم شخصية الحبيبة، وأخيرًا الشخصية الوحيدة التي تحمل في الرواية اسمًا شخصيًّا، وهي صديق مشترك يدعى شرف العربي. وفي تأويلي لعدم توسيم المؤلف لكل من الشخصيتين الأوليين باسم خاص هو أنه تدبير متعمد يجعل منهما صوتين سرديين متراكبين متواشجين. فمن جانب، هناك من يُدعى «الرجل الذي يحب براهمس». وما إصرار المؤلف على إبقائه، في المتن الحكائي، غفلًا من اسم يُعرف به إلا إشارة مقصودة إلى أنه حالة أنطولوجية استثنائية تتماهى فيها «الـذات» بـ«الموضوع»: كيف ينطبق لحنٌ (السيمفونية الثالثة) على شخص حتى يتلبسه، فيصبح جزءًا منه دالًّا عليه. أين الشخص؟ وأين اللحن؟

مفهوم تجريدي متعال

ومن جانب آخر، هناك من يدعى «الحبيبة» على امتداد النص، إشارة من المؤلف أيضًا إلى أنها أشبه ما تكون مفهومًا تجريديًّا متعاليًا يجسد نوعًا من التوافق الوثيق بين ذاتين، يتجاوز علاقة العشق بينهما ليصبح ترميزًا إلى ما يسمى في الرطانة السيكولوجية بـ«التثبيت»، أعني تبئير الذات على موضوع واحد مشترك بين ذاتين، أي والحالة هذه التوله المتآلف من شدة الهيام بالسيمفونية الثالثة، وهو أنها (أي الحبيبة) «تدمن مثله سماع هذا اللحن العجيب الذي أسَرَه واستقر في وجدانه، فأصبح مكونًا من مكونات شخصيتيهما».

أشرتُ قبل حين إلى ما يمكن عدّه تجاوزًا حبكة روائية. ذلك أن الرواية، وبعيدًا من أي حكم قيمة، تفتقر إلى نواة حَدَثِيَّةٍ صلبة تتحابك وتتناسل فيها الأفعال والأحوال، وفق إيقاع تسلسلي ينطلق من بداية إلى نهاية عبر عقدة، كما هو الشأن في الشكل الروائي المعياري. فكل ما فيها هو حدث واحد عمدت لا إلى تكراره فحسب على ألسنة السارد والشخصيات، بل أيضًا إلى تفتيته. ولعل ما يترتب عن هذا الإجراء السردي هو أن القارئ يكون مطالبًا بنفسه بلملمة هذه العناصر التفصيلية

المتفرقة في أنحاء النص لكي تؤلف ما يشبه حبكة روائية.

يتمثل هذا الحدث الواحد والوحيد في أجواء الاحتقان السياسي والاجتماعي السائدة فيما أصبح يعرف في المغرب في ستينيات القرن الفارط وسبعينياته بسنوات الجمر والرصاص، وما رافقته من اعتقالات وإخفاءات وعذاب وتنكيل في المخافر والسراديب السرية. وهو ما تعرض له صاحبنا المولع بحب براهمس، بتهمة ملفقة هي «تخريب ممتلكات عمومية وإضرام النار في الشارع العام»، وهي التهمة التي ستجعله «يحاكم في إطار معتقلي الحق العام، وليس لنضاله؛ إذ لن يتمتع بحق اللجوء السياسي في دولة أخرى، وسيسجن ليصبح ملفه الشخصي ملوثًا، غير مقبول في سوق العمل. وحده حبه لبراهمس كان يخفف عنه كلما سمع رائعته، السيمفونية الثالثة، لتسكن أوصاله ويروق ذهنه». وسيكون، بعد الإفراج عنه، قد تحول إلى «شيخ وَهِنٍ متعب، ضعيف السمع والبصر، يعاني أمراضًا بعضها ظاهر وبعضها غير ظاهر. عليك أن تهيئ موتك». وسيموت فعلًا بعد أيام، حيث لم يكن وراء نعشه سوى مشيّع واحد. هل هو حبيبته «التي امتزج بروحها وجسدها حتى لا يتبين ما له وما لها، فلا يدري بعدُ إن كانا اثنين أم واحدًا».

سجل سردي واقعي

هل تكون «الرجل الذي يحب براهمس» رواية أخرى تنضاف إلى سجل النصوص التي دونت، بصيغة السرد الروائي، حقبة عصيبة من تاريخ المغرب المعاصر؟ ليكن هذا. لكن ميزتها هي أنها خففت سوداوية الحزن واليأس ومأساوية المصير بإشاعتها في جنبات النص إيحاءات نفسية تعويضية تزدهي بها السيمفونية الثالثة لمن ظل الرجل وفيًّا بحبه حتى الموت: يوهانس براهمس!

ولقد عمد المؤلف إلى تشغيل جملة من الوسائط الفنية طبعت السرد مثلًا ببعض الخفة اللذيذة كان لها أثر الترويح عن القارئ. فعلى الرغم من أن الرؤية السردية المهيمنة في النص هي ما يعرف في الشعرية السردانية المعاصرة بـ«الرؤية الخلفية»، تلك التي توحي خاصة بالرتابة والملل؛ فإن المؤلف آثر اللعب على وتر «التكرار» من جهة كونه إجراءً بلاغيًّا إيجابيًّا. ذلك أن الرواية لا يكاد فصل واحد من فصولها يخلو من ترداد عنوانها مرات عدة بما يجعله لازمة درامية استحواذية تراهن على إحداث نوع من التشارك الوجداني القوي بين القارئ والرجل المهووس بسيمفونية براهمس الثالثة.

ولعل ما يترتب عن خاصية «التكرار» هذه هو أن الزمن



إدريس الصغير

الروائي يتفجر في النص إلى لحظات متنافرة تنتمي، من جانب أول، إلى زمن الاستذكار (استعادة الماضي المتكررة)، ومن جانب ثانٍ إلى زمن الاستشراف (التطلع إلى مستقبل قوامه الديمقراطية والعدالة)، ومن جانب ثالث إلى زمن الحاضر (الإنصات إلى الزمن الجواني ولواعجه)، مع غلبة واضحة للزمن الأول؛ ذلك أن الرجل سيداوم على القيام بجولات عدة في المدينة، عاين من خلالها مظاهر التبدل والمسخ التي طالتها، وطالت أيضًا القيم، حيث تنكّر مناضلو الأمس لمبادئهم مقابل التمتع بامتيازات وظيفية ومالية.

كما أن اللغة الحكائية إشارية تقريرية على العموم، وهو ما يجعلها شبيهة بلغة الخطاب السياسي الاحتجاجي، وذلك رغم تخللها باستعارات شاعرية، وبخاصة حين يتعلق الأمر بوصف شخصية الحبيبة والتعلق الاستيهامي بذكراها. يتضح إذن أن الرواية ليست نسخة من أصل أجنبي، وهو ما جعلني أَضِلّ عن ضالتي التي أومأتُ إليها في بداية هذا المقال. فالمؤلف لم يتصورها على مثال نص غائب هو رواية فرانسواز ساغان. فعلاقة التماثل الطفيف بين عنواني الروايتين لا ترقى إلى مستوى التناص بينهما، أو لنقُل مع جيرار جينيت إن الأمر يتعلق بمجرد «تناصّ مقيد».

ختامًا يحق لرواية إدريس الصغير أن تتباهى، بين مثيلاتها حديثة الصدور، بقِصَرِها المدهش، وهو ما يدعو في نظري إلى الإعجاب والتنويه، وكذا بكونها تأملية ميلودرامية تشهد بعفوية على واحدة من أقسى وأعنف مراحل المغرب المعاصر، في منأى لا يقل إدهاشًا عن تقليعات البحث والمغامرة والتجريب فيما يسمى «روايات الحساسية الجديدة».

«العالق في يوم أحد» لعبدالله ناصر

نصوص ترسم معالم خاصة للبناء القصصي

أحمد خضر أبو إسماعيل كاتب سوري



عرفت القصة القصيرة في أدبنا العربي تطورًا واضحًا خلال السنوات الأخيرة، ونستطيع القول: إن الكثير من السرود القصصية سرقت بعض الألق من الرواية نفسها التي حسبها جميع النّقاد سيدة هذا العصر من دون منازع، لكن كما هو معروف للجميع فـ«بورصة الأدب» لا تؤمن بالثبات والركود، بل تقوم دائمًا على هدم الكلاسيكيات وبناء نص جديد على أنقاضها.

عندما ظن الشعراء أن الحداثة هي محاكاة للتراث صفعهم المعاصرون بنَظْم يخالف كل التقاليد ولعل «قصيدة النثر» قد أثبتت وجودها في العديد من الإصدارات العربية، وعلينا أن ندرك أن هدم البناء القصصي الكلاسيكي ليس إلا ثورة على «طوطم» القصة التقليدية، وصياغة سرد حداثي يوقف عملية «الحلب والتكرار»، فكم من قصة عرفنا حبكتها وانفراجها قبل الخوض في تفاصيلها، فلذلك نحتفي اليوم بالكاتب السعودي الثائر على السرد الكلاسيكي «عبدالله ناصر» الذي أعلن البيان رقم واحد في مجموعته القصصية «العالق في يوم الأحد» (دار التنوير).

من أهم النصائح التي يقدمها المختصون في مجال الكتابة القصصية «تقليل الأمكنة» بحكم أن للقصة قوامًا مكثفًا فلا حاجة للتوغل في العديد من الأمكنة حتى لا يسقط السرد في فخ الهلهلة ويتحول إلى رواية، وبحكم أن المكان بنية رئيسة يقوم عليها النص الكلاسيكي فقد اعتمد عبدالله ناصر على «المكان المتُخيل» أو «اللامكان»؛ فليس هناك حدود مكانية تضبط القاص وتحدّ من إبداعه، ويعدّ المكان متخيلًا عندما يعتمد على خيال القارئ فله الحرية التامة في إسقاط المكان على أي جغرافية يراها مناسبة.

سيقول قائل: إن هذه العدمية تؤثر في بناء القصة من حيث الثيمة العامة، ونرد بأن قصص عبدالله ناصر بُنيَت على أفكار وجودية وفلسفية بحتة. بالتالي فالمكان، مهما بلغت أهميته، يسقط سقوطًا حرًّا في هذا اللون الأدبي، فنرى دائمًا أن القصة تبدأ بحدث غير محدد وكأن القاصّ رفع من قيمة الحدث على حساب المكان، واعتمد على الأفعال في مطلع السرد القصصي لإضفاء حركة تشد القارئ من أول كلمة، وهنا جدير بالذكر أن نشير إلى أن هذا الاختلاف يُعد ظاهرة حداثية؛ فلو ذهبنا إلى القصة القصيرة الكلاسيكية لوجدنا مقدمات طويلة تصف أدق التفاصيل المكانية والزمانية وهذا ما يشتت القارئ عن هدف القصة، فكثيرة هي تلك النصوص التي غرقت في مقاطع وصفية لا فائدة منها سوى الإطناب غير المبرر.

الأمر نفسه في زمن القصة، فالدارسون يصنفون الزمن إلى حالتين زمنيتين، في حال توافر شرط «السارد»: فهناك «زمن السرد»، وهو الزمن الذي تروى فيه القصة، و«زمن القصة» الذي تدور فيه الأحداث. على سبيل المثال «السارد يكون في وقتنا الحالي والسرد هو قصة تاريخية حدثت قبل عدة عقود أو ربما قرون». وتقتضي المهارة الكلاسيكية ربط هذين الزمنين، أما ما لمحناه في سرود عبدالله ناصر

فالزمن يتمدد، أي أنه يعتمد على زمن القصة فقط من دون الرجوع إلى سارد وهذا يخدم البناء القصصي خصوصًا في السرد الفانتازي الذي اختاره القاص؛ إذ إن أحداث القصة تدور في زمن عشوائي غير دقيق وهذا تغليب جديد للحدث في البنية السردية.

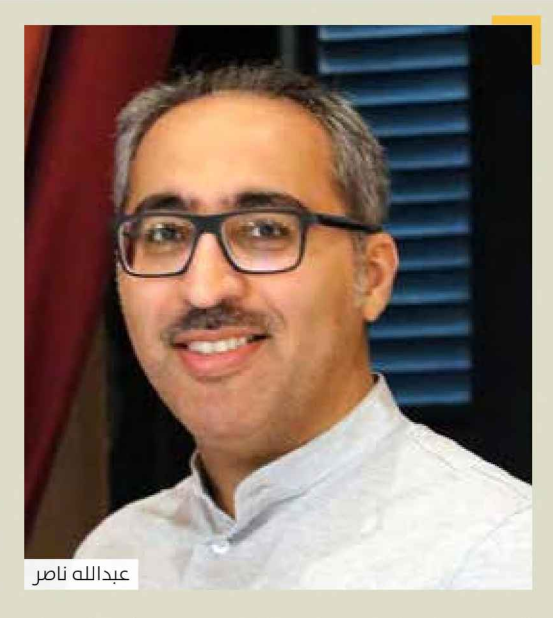
وعليه يمكننا القول: إن الفضاء القصصي الذي أنتجه عبدالله ناصر هو «فضاء خاص» بكل مقوماته؛ فهو لا يعتمد تسلسلًا زمنيًّا دقيقًا للأحداث، بل يفجر الأحداث على شكل متواليات سردية «جمل قصيرة مكثفة» تصنع صدمة غير متوقعة وخارجة عن حسابات القارئ وهذا ما يزيد عنصر الجذب والتشويق لدى القارئ.

«إذا كان الأمل يشبه شابًّا لم يفقد حتى الآن أيًّا من أفراد عائلته، فلا بد أن اليأس قد خسر للتو عائلته كلها دفعة واحدة. لكن العكس أحيانًا صحيح. يتهدم البيت، وتظهر من تحت الأنقاض يد الأمل، بينما يشنق اليأس نفسه في سقف القصر، فلا تدري أيهما المنكوب وأيهما الناجي. لو جلسا جنبًا إلى جنب لَمَا استطعت التفريق بينهما؛ فهما يبدوان مثل شقيقين بل توأمين. الشبه لا يقتصر على هذا فقط، فعندما تنظر إليهما تجد براءة هابيل، وما إن تمعن النظر حتى ترى في يد كل منهما، مثل قابيل، صخرة كبيرة».

وكما نلحظ في السرد السابق؛ تسير القصة في فضاء مجازي خاص استطاع من خلاله أن يتطرق إلى عدة قضايا في سرد مكثف متين البناء، اعتمد على الانزياح اللغوي، نرى تسلسل القصة سريعًا موجزًا، لكنه استطاع أن يرسم التفاصيل بدقة، إضافة إلى التناص الواضح مع الموروث القصصي الديني ليصنع لنا مفارقة ظاهرها اليأس والأمل إلا أنها تغور في أعماق النفس الإنسانية لتلامس القارئ، وتجعله يقف مندهشًا ليطرح عشرات الأسئلة في ختام القصة الصادم الذي تشكل في حبكة معقدة وصلت إلى نهاية مفتوحة تاركة للقارئ حرية التأويل، وهنا تجدر الإشارة إلى أن القاص يطرح فكرًا ولا يتبنى أفكارًا، وكأنه يكتب الخاتمة بحبر سري أو شيفرة على القارئ أن يفك رموزها.

السرد الفانتازي والاحتفاء بالعجيب

في كل قصة مهما طالت أو قصرت تجد دائمًا في هذه المجموعة القصصية مذاقًا مختلفًا فكما أشرنا إلى الانعتاق من الزمان والمكان، وبالتالي إرساء قواعد جديدة للبناء القصصي، نجح عبدالله ناصر في رسم معالم القصة بأدواته


عبدالله ناصر

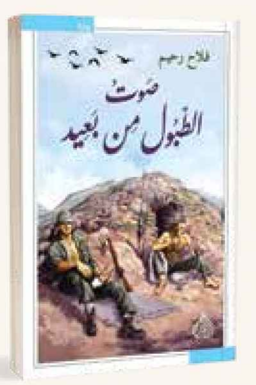
الخاصة، ابتداء من عناوين القصص، وبخاصة العنوان الرئيس: «العالق في يوم الأحد»، وهنا نرى أن الإلغاز يفعل فعله ويحوِّل السرد إلى لغز يتطلب حلًّا يعتمد دائمًا على خيال القارئ ويقظته، فهو يتبع أسلوب «لن أعطيك السمكة بل أعلمك الصيد»، وكأن الحل يبدو واضحًا إلا أنه يختفي تدريجيًّا في طيات القصة حتى نصل إلى النهاية الصادمة التي تستدعي إعادة ترتيب الأوراق وإعادة قراءة النص، وكأن عبدالله ناصر يرتقي بالقارئ إلى خياله الخاص وعالمه القصصي المتفرد الذي يبتعد كل البعد من الأنماط القصصية المعروفة.

وفي سياق الغرائبية المتبعة نلحظ دائمًا موت الشخوص، أي تنكيرها؛ فليس هناك أبطال بل هناك محرك للحدث يعتمد دائمًا على شخصية ثانوية مجهولة بحكم الخيال أو أنها معروفة بحكم التناص، مثل عناوين القصص الآتية: «شارب فريدا كالو، عبدالله ناصر، الخوارزمي»، وبحكم الغرائبية فالعناوين ليست إلا خلاصة مجازية أخرى وشيفرة جديدة تضاف لرصيد التغريب في السرد.

يمكننا التوسع أكثر في ثورة عبدالله ناصر على الأنماط الكلاسيكية، لكن حاولنا تسليط الضوء على أهم البنى التي هُدمَت في سروده القصصية؛ فالأدب متجدد ولا يعتمد على قواعد صارمة بل هو فضاء واسع يعتمد على كاتب انتقائي، يجيد تسديد الكلمة في دريئة المعنى معتمدًا على ذخيرة لغوية وخيال واسع، وضع به عبدالله ناصر قدمه على بداية طريق ليس له نهاية.

«صوت الطبول من بعيد».. حين تغتال الحرب الأحلام

محمد سليم شوشة كاتب مصري



رواية «صوت الطبول من بعيد» للروائي العراقي فلاح رحيم (دار الرافدين بالعراق) واحدة من الروايات العربية الثرية والمختلفة، وفي تقديرنا أن خطابها قد أنجز عددًا من المنجزات الجمالية والدلالية المهمة التي تجعلها ذات خصوصية كبيرة وأهمية وجديرة بالقراءة والبحث، وقادرة على أن تحقق قدرًا كبيرًا من المتعة للمتلقي.

في مستوى الشكل وشعرية السرد يمكن أن نقول: إنها تتأسس على محور ثابت هو مفارقة الحرب والحب أو العشق والحرب، بما يجعل هذه الثنائية نسقًا بنائيًّا شفيفًا تتجسد فيه هوية السرد وتنتج منه أبرز مقولات الخطاب، الحب في هذه الرواية ليس مجرد العلاقة بالمرأة أو قصة الحب المعتادة، بل يخرج عنها إلى أطر عامة ودلالة مطلقة، فيصبح هو الحياة نفسها بشكلها الطبيعي، الحياة بقوتها وجمالها وإمكانية عيشها في سلام ونماء وتطور.

قصة حب سليم وبيانكا تتجاوز علاقة اثنين متحابين أو عاشقين، لتصبح دالة على كل ما هو ممكن من أوجه الحياة الجميلة واحتمالاتها، كل ما هو ممكن من اللذة الضائعة أو المفقودة، سواء ما يرتبط باللذة الحسية أو السفر والتعلم والفن والموسيقا والعمل والإبداع، وغيرها. وهكذا فإن قصة الحب وفق هذا التشكيل والتكوين الخاص تمثل القطب الثاني في ثنائية الموت والحياة، أو ثنائية الحرب والحياة، الحرب هي الأخرى وفق هذا التكوين لقصة الحب ووفق طرح الرواية، ليست مجرد حال النزاع بين دولتين، بل هي كل تعطيل وتهديد وكل أشكال الظلم الذي يجد الجميع أنفسهم متورطين فيه من دون أن يستطيعوا تحديد لحظة الخروج أو التحكم فيها.

وإضافة إلى هذه الدلالة الكلية وإكمال ثنائية الحرب والحب أو الموت والحياة، فإن قصة حب سليم وبيانكا لها نواتج جمالية أخرى؛ إذ تسهم في إنماء التوتر والقلق الدرامي في الرواية؛ لأن فكرة الخطر النابعة من تواصل سليم مع بيانكا المرأة البولندية الجميلة وهو الجندي العراقي وقت الحرب تجعل الاحتمالات كافة قائمة، وتجعل المتلقي أمام حالة من التوقع الدائم لسقوط البطل أو انكشافهما وتعرضهما للخطر، فيمضي المتلقي في متابعة الأحداث وهو في حال من التوتر ومتفاعلًا مع مشاعر الخوف والمغامرة، في توازٍ مع مشاعر هذين البطلين أو النموذجين الإنسانيين الراغبين في الحياة أو بالأحرى الراغبين في معاندة الحرب وأنظمة الحكم. وهي حال إنسانية مشوّقة وتمثل محور شعرية الرواية؛ لأنها حال استثنائية وطبيعية في الوقت نفسه، استثنائية بخروجها عن قوانين الواقع الراهن وتسيير الحرب لأمور الناس والتحكم فيهم بشكل كامل.

ففي الوقت الذي يكون الجميع فيه منساقين من دون رغبة أو قوة لقوانين الحرب وفوضاها الشاملة، فإن الإنسان يجد نفسه مدفوعًا إلى التمرد عليها، ويتجه بقوة إلى الحياة راغبًا في عيشها كما يشتهي. وهذه الحال من المعاندة هي بذاتها تحمل قيمًا جمالية وتجعل المتلقي منحازًا لأطراف الحكاية ويتماهى معهما ويتوحد بهما شعوريًّا.

جماليات مهمة

في الرواية جماليات ومنجزات عديدة مهمة، منها ما يختص بتفاصيل الحرب وطرائقها وأثرها النفسي في الجنود والضباط الذين يعيشونها، حيث صورت الرواية حياة جبهة القتال بما يمور في نفوس البشر ويتخلق من التوتر والقلق والخوف وغياب الإيمان بالفكرة والتوزع الإنساني بين الانصياع والتمرد، بين رغبة الحياة والخوف من الموت وكذلك الخوف من العار واتهامات الخسة أو الجبن.

تشكل الرواية في نماذجها وأنماطها الإنسانية أبعادًا عدة منها النفسي ومنها المعرفي، بأن تكشف عن تفاوتهم المعرفي والأيديولوجي أو اختلاف التعليم والثقافة والرؤية، وعلى الرغم من ذلك تبقى السمات الإنسانية غالبة. وتشكل الرواية ما يمكن تسميته بسلوك الحرب، ليبدو الإنسان في إطار هذه البنية السردية أقرب إلى فأر التجارب الذي تنتج منه أفعال جديدة وطريفة هي مصدر المتعة أو الدهشة في الرواية، والأهم أن سلوكيات الحرب هذه من التوتر والخوف والشعور بالكراهية والحدة مع الآخر حتى رفيق السلاح والجبهة، تأخذ وضع المفارقة الجديدة مع ما يُنشَر في الإعلام من الصحف والإذاعات، لتكون هناك مفارقات كثيرة بخلاف المفارقة الإطارية الشاملة المتمثلة في ثنائية الحب والحرب أو قوة الحياة والموت، فإذا كانت هناك مفارقة مركزية فإن هناك مفارقات أخرى فرعية صغيرة كثيرة تتناثر في فضاء الخطاب السردي لتثريه.

ومن هذه المفارقات ما يتجسد في المكان كذلك، حيث نجد أن هناك ثنائية مقابلة هي الجبهة وأرض السلام والحب، متجسدة في بيت العائلة والبار وبيت العاشقة بيانكا، فالمكان يأخذ أوضاعًا تتناسب مع هذه القيم والمعاني التي صبغته، فنجد أن النمطين من المكان يبدوان كما لو كانا في حال من الصراع والافتراق، وكل منهما يجذب الإنسان إليه عبر قوة غامضة أو سحرية. أرض الحرب وجبهة القتال تجذب الرجال بطابعها العبثي وغموضها وطاقة الشر الكامنة في عقول البشر وغرائبيتهم. وأرض السلام تجذبهم مرة أخرى عبر العشق وصوت النساء ومتعهن، وعبر ما في الحياة كافة من متعة الطعام والنظافة والسهر والحكايات. في أرض الحب والسلام تصبح الحياة صاخبة بالفرح والسلام والأمل والرغبة في العيش والعمل ومشكلات الحياة الصغيرة، أما في الحرب


فلاح رحيم

تشكل الرواية ما يمكن تسميته بسلوك الحرب، ليبدو الإنسان في إطار هذه البنية السردية أقرب إلى فأر التجارب الذي تنتج منه أفعال جديدة وطريفة هي مصدر الدهشة في الرواية

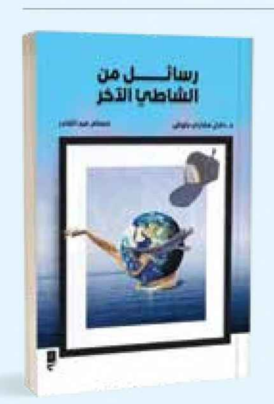
فيهيمن الجمود والخوف، ولا يبقى من الحياة بداخل البشر إلا ما يخبئون في أنفسهم من انتظار وآمال دفينة.

نماذج إنسانية نابضة

المهم كذلك أن بنية الرواية لم تكن مباشرة في كشفها وإنتاجها لهذه الثنائيات، بل إنها عملت على تجسيدها في تفاصيل، وتمثيلها في أحداث ومشاهد، وطرحتها عبر نماذج إنسانية نابضة بالحيوية والحركة، ولهذا نجد أن الرواية ذات طابع مشهدي سينمائي، وتنظيمها الزمني فيه هذه النقلات السينمائية والطابع الحركي، بمعنى أن وراء هذه البنية كثيرًا من الدلالات الكامنة التي سيعمل عقل المتلقي على استنتاجها ولن تكون جاهزة دائمًا، صحيح أن من بين التقنيات السردية تقنية التعليق وهي أقرب لأن تكون وقفات تأملية حافلة بالشعرية والأسى، أو مشحونة بمشاعر الحسرة على ضياع الإنسان ومعاناته. ولكن هذه المساحات من التأمل ليست كثيرة أو مهيمنة بشكل كامل؛ لأنها كانت كفيلة لو زادت لتحول العمل إلى ثرثرة ونزعة خطابية مباشرة وتهدم درامية الرواية، لكن يبدو أن المؤلف كان على وعي بهذا فجعل هذه المساحات من التعليق محسوبة ومحدودة بما يجعلها مساحة للتنويع والراحة من الحركة المتلاحقة وغالبًا ما تأتي في نهاية كل فصل، وتصنع تفاوتًا في الإيقاع السردي بدلًا من أن يمضي على وتيرة واحدة.

«رسائل من الشاطئ الآخر»
قضايا الغربة والهجرة والفوارق بين الثقافات

السيد الجزايرلي شاعر وصحافي مصري



يظل أدب الرسائل من أرقى روافد التعبير عن المشاعر الإنسانية، ليس لأنه كتابة أدبية رشيقة تختزن قدرًا من الدفء، وتلتزم ببعض الضوابط والشروط الجمالية في التعبير، ولكن لأنه محاولة للنبش في الذاكرة الإنسانية الماضوية من جهة، وإظهار المكون الثقافي لعقل صاحب هذه الذاكرة من جهة أخرى، ولأنه أيضًا معادلة جمالية في فنون الكتابة لا تستقيم إلا بوجود طرفين يبادلان القبض على زمام الحديث؛ طرحًا للأسئلة على الطرف الآخر، أو ردًّا على الأسئلة المطروحة من ذلك الطرف، ومن هنا تأخذ الرسائل شكل الحوار المتصل بين عقلين لكل منهما طبيعة تكوينه، وقدرته على التلقي والمعالجة والتحليل، وفي حين يتجلى هذا التصور في الرسائل المتبادلة بين الأدباء والشعراء والنقاد، والمشغولين بالشأن الثقافي، قد نلمس شيئًا من ذلك حتى في الرسائل المتبادلة بين السياسيين، حيث تنقلهم - ربما - بصورة لا إرادية إلى لحظات إنسانية استثنائية تكسر جدية الخطاب السياسي، وتدفع صاحبه إلى الإنساني فيه.

وبالنظر إلى تجربة الرسائل في كتاب «رسائل من الشاطئ الآخر» (دار غراب للنشر والتوزيع بالقاهرة) للكاتب الصحفي حسام عبدالقادر نائب رئيس تحرير مجلة أكتوبر، والكاتبة والرسامة الدكتورة دلال مقاري باوش مديرة «معهد دراما بلا حدود» بألمانيا، نجد أننا أمام حالتين مغايرتين أخذتهما أكف الغربة من شرق العالم إلى غربه، ومن ثقافة خجولة متحفظة إلى ثقافة أكثر رحابة في أفقها وسلوكياتها وأساليب تعبيرها، وأعطت لكل منهما طريقته الخاصة في النظر إلى الأمور.

فتجربة الدكتورة دلال تجربة طويلة ومتجذرة في تربة الثقافة الغربية أو الأوربية عملًا وكتابة وتشكيلًا وتحليلًا بحكم إقامتها في ألمانيا منذ سنوات طويلة، وقد منحها طول التجربة قدرة فائقة على التحليل والنظر إلى عمق المسكوت عنه خلال عملية المقارنة بين ثقافتين (عربية وغربية)، في حين أن الكاتب حسام عبدالقادر برغم أسفاره واهتمامه بأدب الرحلة، إلا أن تجربته الأخيرة المتمثلة في الإقامة والمعايشة والاستقرار بكندا، جعلته يتعمق في المعطيات الثقافية والاجتماعية التي يمنحها المجتمع الغربي للإنسان الذي يعيش فيه، سواء كان ابنًا للثقافة الغربية أو وافدًا عليها.

تجربة حسام عبد القادر حديثة بالمقارنة مع تجربة الدكتورة دلال مقاري، ولكن لأنه يتمتع بقدرات الكاتب الصحفي المشغول بالشأن الثقافي، لم يأخذ وقتا طويلا ليعيد لنا قراءة جوهر الفوارق بين الثقافتين (العربية والغربية) من وجهة نظره، فكانت رسائله كتابة صحفية ترتدي عباءة الأدب، بينما رسائل الدكتورة دلال رسائل شعرية وسردية ترتدي عباءة الطرح الصحفي، وهي محاولة من الطرفين لتقريب القواسم المشتركة بينهما.

لقطة صحفية ومجاز الشعري

هو يلامس الجانب الأدبي والفني لديها، وهي تلامس الجانب الصحفي لديه، لذلك جاءت رسائل حسام عبدالقادر مبنية على اللقطة الصحفية المحمّلة بالمعلومات والمشاهدات والأسئلة والمقارنات، وفي المقابل جاءت رسائل دلال مقاري مبنية على المجاز

الشعري والتصوير الدلالي السردي، والنزوح إلى الخيال هربًا من التعبيرات المباشرة في معظم الأحيان.

حسام يقرأ الواقع المباشر لقضايا الغربة والهجرة والفوارق بين الثقافات والمجتمعات بحس الصحفي والكاتب المشغول بالتقصي والبحث والتقاط تفاصيل الزوايا المهملة. ودلال تقرأ الواقع من خلال التعمق في قضايا الهجرة غير الشرعية، ومحاولة الانتقال إلى الشاطئ الآخر من العالم من خلال مغامرة السفر غير الآمن، والبحث عن تحقيق الأحلام حتى وإن كان الثمن المقابل للحلم الغامض قفزة باتجاه الموت غرقًا في الأبيض المتوسط. وهنا يكمن جمال الحوار في الرسائل المتبادلة بين الطرفين، لأن لكل منهما منطقه المغاير والمختلف عن الآخر من حيث أسلوب الطرح وأدوات التعبير.

إذن؛ نحن لسنا أمام اثنين من الأدباء أو الشعراء أو النقاد يتبادلان الحوار حول التخصص من خلال مناقشة القضايا الشعرية والأدبية، فيحدثنا كل منهما عن مفهومه للسياقات الثقافية وفقًا لوعيه أو ذائقته الأدبية أو الشعرية أو النقدية، بل نحن أمام مواطنين عربيين مهمومين بالشأن الثقافي العام في صورته المعاصرة للحاضر اللحظي أو الواقعي، وهما هنا بمثابة نموذجين للوعي المعرفي العربي الذي يغوص في المجتمع الاستثنائي (الغربي)، ويقارن بينه وبين المجتمع (العربي) المتجذر فيه، وبالتالي لا يمكننا في هذا المقام أن نحيل هذا النوع من الرسائل إلى النموذج التراثي المتعارف عليه في أدب الرسائل، مثل (رسائل ابن عربي، أو رسائل إخوان الصفا، أو رسائل الجاحظ، أو بديع الزمان الهمذاني، أو رسالة الغفران)، وغير ذلك من تراث هذا الفن الرفيع لأن مفهوم الرسالة فيها مختلف، ولأن هذا المكون التراثي كانت له شروطه الأخرى ومعاييره المغايرة. وحتى إذا انتقلنا للعصر الحديث لن نجد هذه التجربة امتدادًا لرسائل مثل رسائل مي زيادة وجبران، أو غادة السمان وغسان كنفاني وغيرهم من أدباء العصر الحديث، فهذه التجارب كلها - تراثية كانت أم معاصرة - إما أنها تقوم على شروط فكرية أو فلسفية أو دينية، وإما تقوم على شروط علمية أو أدبية أو غرامية.

دهشة الفكرة

أما التجربة التي نتحدث عنها في كتاب «رسائل من الشاطئ الآخر»، فهي تقوم على فكرة استقراء الواقع

نحن أمام حالتين مغايرتين أخذتهما أكف الغربة من شرق العالم إلى غربه، ومن ثقافة خجولة متحفظة إلى ثقافة أكثر رحابة

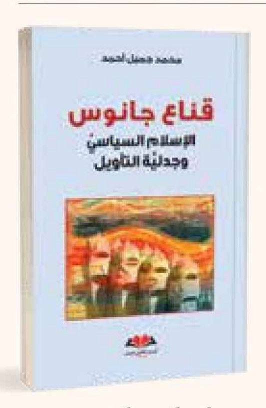
اليومي المعيش من خلال وسيط تعبيري هو (فن الرسالة)، الذي كاد ينقرض، إذ لم نسمع خلال السنوات الأخيرة عن تجربة مميزة في أدب الرسائل، وأتصور أن الشرارة الأولى لخوض هذه التجربة بدأت من دهشة الفكرة، ثم تبلورت من خلال التوافق عليها، ثم الاتفاق على وضعها في إطار ثقافي والمضي قدمًا لتنفيذها، وأعتقد أنهما نجحا إلى درجة كبيرة في بناء هذه التجربة.

واستطاع كل منهما أن ينقلنا إلى عالمه الخاص، وإلى وعيه المعرفي الخاص، من خلال رصد كثير من التفاصيل اليومية المهمة في واقعه المعيش، وكذلك من خلال قراءاته لواقع المجتمع الذي أصبح مزروعًا في تربته الثقافية المختلفة، إضافة إلى مشاهداته الحياتية واحتكاكه بيوميات ذلك المجتمع. فإذا كانت الرسائل التراثية أو الحديثة التي أشرنا إليها تنطلق من معطيات ذات أبعاد فلسفية وفكرية ودينية أو حتى غرامية، فالأمر هنا يختلف، والتجربة هنا ليست محاكاة لتجارب سابقة أو تقليدًا لها، بل هي تجربة تحتفظ لنفسها بطبيعة خاصة، لكونها مبنية على حوار إنساني متبادل يتلمس اليومي بصورة عفوية وتلقائية من دون أن يتقاطع أو يتشابك مع التجارب السابقة، أو يعيد طرحها أو إنتاجها بصيغة عصرية.

لذلك جاء الكتاب - برسائله المتبادلة - بسيطا في خطابه وفي علاقته بالقارئ، ولم يفسد عفويته التأثر السلبي بالتجارب التراثية أو العصرية السابقة في أدب الرسالة، يضاف إلى ذلك أن الكتاب كتجربة ألقى حجرًا في المياه الراكدة، وجعل القارئ ينتبه إلى جزئية مهمة، وهي أن هذا النوع من الأدب بات مهددًا بالزوال. اشتمل الكتاب على ثلاثين لوحة فنية من أعمال الدكتورة دلال مقاري استخدمت فيها تقنيات فن الكولاج، وقدم له الكاتب الأردني حسين دعسة مدير تحرير جريدة «الرأي» الأردنية التي نشرت الرسائل واللوحات في حلقات أسبوعية قبل جمعها في كتاب.

قناع جانوس أو أُزعومة الإسلام السياسِي

المهدي مستقيم كاتب مغربي



عُرف الإله جانوس في الإرث الأسطوري الرُّوماني بوصفه حارسًا لبوابة السماء، وهو إله ذو وجهين: وجه يؤدي صوب النعيم وآخر صوب الجحيم. استعارة رشيقة آثر الباحث السوداني محمد جميل أحمد أن يتخذها عنوانًا لمصنفه الصادر حديثًا عن منشورات المركز العربي للكتاب ٢٠٢١م: قناع جانوس، الإسلام السياسي وجدلية التأويل. سعيًا منه إلى إبراز تقاطع الخير والشر ضمن ظاهرة الإسلام السياسي.

يظهر الشر من خلال استغلال بعض الإسلاميين للنُّصوص الدينية، وإزاحة وتحريف معانيها ودلالاتها -حتى لا نقول تأويلها- لأن توظيف تلك النصوص من أولئك الإسلاميين لا يرقى إلى مستوى التأويل كما أشار إلى ذلك المفكر رضوان السيد في التقديم الذي خصه لهذا المصنف: «أنا أرى أنَّ مشروع «الدولة الإسلامية» كارثة كبرى قبل الأوان وبعده(!). وقد عدَّ المؤلف الإسلام السياسي (الذي سمَّيته في دراساتي: الإسلام الإحيائي) مثل قناع جانوس في انقساميه، فكيف يكون سابقًا لأوانه، أي أنَّ له مستقبلًا، وإنما أخطأ الترابي والبشير وخالد مشعل وابن لادن والزرقاوي والبغدادي في تسرعهم وحسب! لقد قسم المشروع الإحيائي الهُويّاتي الإسلام، وهو يوشك أن ينهيه أو يصنع منه شيئًا جديدًا قاتلًا وحسب». (ص١٤)

تستند أطروحة الإسلام السياسي إلى فكرة: «فقط الشرعية»، أي أنه يستمد مشروعيته من الشريعة، على أنَّ هذه الأخيرة لا يمكن أن تُصان إلا من جانب دولة يتزعمها حزب إسلامي جهادي، فالدولة للإمامة ليست غاية أو ركنًا من أركان الدين بقدر ما هي وسيلة وظيفتها المصلحة والكسب والتدبير (=تدبير الشأن العام). بل إنَّ فقيهًا كالماوردي منحها وظيفة حراسة الدين، علمًا أنَّ التاريخ يشهد على العكس، ونقصد أن الدين هو الذي ما انفك يحرس بوابة الدولة على نحو وفيّ وأمين. ليست الدولة الإسلامية إذن، سوى نسخة مشوهة من الدولة القومية الأوربية ذات السلطة المطلقة، وقد جاء انبجاسها نتيجة سيرورة من العمليات الطويلة والمعقدة التي خصت تحويل وإزاحة المفاهيم والأسس: «خرجت الشرعية الدينية والسياسية من الجماعة إلى الشريعة، وصارت الشريعة نظامًا كاملًا، الحاكمية ركن من أركانه، وإذا لم يخضع المسلمون لسيد قطب والترابي (الذين آمنوا بربهم وزدناهم هدى) فتأتي المفاصلة، ويأتي الجهاد الذي صارت مهمته الأولى مصارعة عدو الداخل وإبادته... الترابي تحدث عن المفاصلة عام (١٩٩٩م) عندما اختلف مع البشير، ومضى باتجاه غارانغ! وإذا لم تعجبنا صيغة البشير والترابي للدولة، فهل تعجبنا صيغة غزة، أو صيغة أبي بكر البغدادي التي تتبارى مع ولاية الفقيه القاتلة، وتضرب المسلمين قبل غيرهم». (ص١٥).

السياقات الأيديولوجية

غني عن البيان القول: إنَّ مفهومي الجاهلية والحاكمية هما عصب فكرة الإسلام السياسي، وقد شمَّرَ كل من سيد قطب والمودودي على التشييد النظري للمفهومين ذينك.

وما يحسب للباحث محمد جميل أحمد في هذا المصنف هو وقوفه على السياقات الأيديولوجية والتاريخية التي احتضنت ذينك المفهومين، وهو الأمر الذي ازورَّ عنه ازورارًا عدد من الباحثين الذين اهتمُّوا بدراسة ظاهرة الإسلام السياسي. ومردُّ ذلك حسب محمد جميل إلى المناخ العام الذي وسم الإسلام السياسي بعد تجربة الربيع العربي، حيث حُصِرَت الفكرة في جانبها الضيق، بالنظر إلى ما أفرزته تجربة أحزاب الإسلام السياسي في الحكم، ويقصد تجربة مرسي في مصر وتجربة حزب النهضة في تونس، ويمكن أن نضيف إليهما تجربة حزب العدالة والتنمية في المغرب: «والحال أنَّ ما حدث في كل من مصر وتونس، على الرغم من اختلاف السياق، أفضى في النهاية إلى كسر هيمنة هذا التيار، نتيجة لتناقضاته البنيوية». (ص١٩).

يراهن محمد جميل أحمد على فحص الكيفية التي تمارس بها جماعات الإسلام السياسي عملها الأيديولوجي، وممارستها التشويهية لا التأويلية للنصوص الدينية، وما يترتب على ذلك من انغلاق نظريّ ونسقيّ، وهو أصل المآزق الذي تعيشه الجماعات تلك، ويقصد أن فكرة الإسلام السياسي بعيدة كل البعد من ضروب المقاربات المعرفية للإسلام وما تتيحه من إمكانيات أخلاقية وإنسانية وعقلانية. «لا يمكن لتجربة الإسلام السياسي إلا أن تقود المنطقة العربية إلى المجهول، ما لم يتم تفكيك مقولاته المأزومة وفق منهجيات معرفية رصينة تمهد لوعي إسلامي جديد». (ص٢٠).

تكريس الصورة النمطية

ليس تَزَيُّدًا في القول: إنَّ فكرة الإسلام السياسي تشوه واقع الإسلام، وتكرس الصورة النمطية الهمجية التي ترسخت في أذهان الغربيين إزاءه. ومن ثم، فإنَّ الحاجة في يوم الناس هذا ماسّة أكثر من أي وقت مضى إلى إخضاع أصول الإسلام: القرآن وصحيح السنة، إلى الدراسة العلمية المعرفية الممنهجة، قصد الوقوف على دلالات المفاهيم المؤسسة لهذا الدين، ومعرفة مدى فاعليتها وصلاحيتها وجدواها وصلتها بواقع المسلمين. دون ذلك لا يمكن سوى أن ننتظر تنامي الحركات المتشددة التي تستند إلى فهم متطرف للدين يفرز نتائج وخيمة تضر بالفرد والمجتمع: «إنّ اشتغال المفكرين العرب على دراسة المصادر المؤسسة للإسلام، وعلى رأسها القرآن الكريم، ضمن مشروعات فكرية ومعرفية، سيظل من أهم التحديات والاستحقاقات التي طال تأجيلها، وتحتاج إلى شجاعة فكرية، بعيدًا عن الرهاب الأيديولوجي للحداثة؛ ذلك أنَّ القيام بمثل هذه المشروعات هو الخطوة الأولى لتحرير الإشكالات المعقدة لعلاقة المفكرين العرب والمسلمين، بتياراتهم كافة، مع القرآن». (ص٢٤-٢٥).


محمد جميل أحمد

يراهن محمد جميل أحمد على فحص الكيفية التي تمارس بها جماعات الإسلام السياسي عملها الأيديولوجي، وممارستها التشويهية لا التأويلية للنصوص الدينية

من الواضح أن أُس مشروع الإسلام السياسي يتركز في: أكذوبة الدولة الإسلامية، ومن ثَمّ فإن تبديد وهم الدولة الإسلامية سيؤدي لا محالة إلى إجهاض فكرة الإسلام السياسي من جذورها. لقد جاء مشروع الإسلام السياسي نتيجة سقوط دولة الخلافة، وانبجاس الدولة الوطنية: «ففي المزج بين ما هو عقدي وبين ما هو من الفروع حيال قضية الحكم، لعبت الأيديولوجيا دورًا بارزًا، وأفرزت واقعًا جديدًا نتجت عنه دورة العُنف الذي مارسته الجماعات الإسلامية في سبيل الاستيلاء على السلطة من ناحية، والبراءة من أنظمة حكم الدولة الوطنية الحديثة من ناحية ثانية». (ص٧٦-٧٧).

نادية عمر سريجي
باحثة سعودية

الخيال السوسيولوجي وإدراك معنى أن تكون في العالم

يتمتع البشر المعاصرون بميزة هائلة في قدرتهم «على التحرك إلى الخارج من الناحية المفاهيمية، لتشمل عددًا متزايدًا من القوى التي تؤثر في ظاهرة معينة، والوصول بعيدًا إلى الماضي، لاكتساب منظور للمضي قدمًا في المستقبل» (C. Wright ١٩٥٩ Mills, ص ٣). تقدم هذه الكلمات أساسًا للخيال السوسيولوجي كما أنشأه ميلز وتوسع قدرة الإنسان على فحص الماضي من أجل الحصول على رؤية أوضح للمستقبل، وعندما يعتمد الخيال على قاعدة معرفية واسعة، يسمح بشكل غير مباشر لتصور كيفية التصرف والاستجابة بطريقة إيجابية وذات مغزى (McCoy ٢٠١٢).

يمر العالم بالعديد من التغيرات والمشكلات الاجتماعية التي تحتاج إلى نظرة فريدة، ونوعية تفكير خاصة، وتطبيق الخيال السوسيولوجي يساعدنا على فهم هذه التغيرات والمشكلات وابتكار الحلول (C. ١٩٥٩ Wright Mills). الخيال السوسيولوجي مفهوم بسيط، ولكنه آسر، إنه ليس شيئًا جديدًا أو ثوريًّا، يصف ميلز المفهوم، ويصنع منه منهجية يمكن استخدامها من قبل علماء الاجتماع، والقادة، والمدرسين، والآباء، الذين يحاولون شرح القضايا الاجتماعية التي تبدو معقدة.

لفهم الخيال السوسيولوجي علينا أن نفهم الغاية منه أولًا، وهي أن يفهم الفرد تجربته في الحياة اليومية ومكانته الاجتماعية ويقدّر مصيره، عبر سياق المرحلة



التاريخية التي يعيش فيها، حتى يتمكّن من التعرف على فرصه في الحياة، وبالتالي يتحقق الوعد الذي أطلقه الخيال السوسيولوجي، وهو استيعاب السياق التاريخي والسيرة الذاتية لحياة الفرد، وإدراك العلاقة بينهما في السياق المجتمعي الذي يعيش فيه.

ما الخيال السوسيولوجي؟

هو نوعية العقل الضرورية لاستيعاب حالة التفاعل الديناميكي بين الإنسان والمجتمع الذي يعيش فيه، وبين التاريخ والسير الذاتية، وبين العالم والفرد، عبر فهم واستيعاب نمط الحياة، ومسار تاريخ العالم، والربط بين متعة الحياة وما يحدث في المجتمع من تقدم أو تأخر.

إذًا، هل من الممكن القول إن الخيال السوسيولوجي هو القدرة على التفكير والقدرة على تحصيل المعلومات؟ في عصر المعلومات والتمكّن من التفكير والقدرة على الاستنتاج، يحتاج الناس إلى طريقة تفكير تساعد على استخدام المعلومات وتطوير عملية التفسير والاستنباط، من أجل فهم الإطار التاريخي الأوسع، بالنسبة للحياة الذاتية والحياة الخارجية، من خلال الانغماس في تجارب الحياة اليومية، وفهم الخصائص النفسية للجموع التي تعيش هذه الحياة، من أجل التمييز بين المتاعب الشخصية الناتجة عن الخبرة المباشرة للإنسان، وبين القضايا العامة الناتجة عن البناء الاجتماعي (C. Wright Mills ١٩٥٩)، والوصول إلى «القدرة على ابتكار رؤى لما يجب أن يكون وما يمكن أن يكون في مجتمعنا، وفي الشوارع التي نعيش فيها، وفي مدارسنا» (Greene ١٩٩٥, ص ٥). وذلك من خلال الإجابة عن ثلاثة أسئلة: (C. ١٩٥٩ Wright Mills).

أولًا، ما البناء الاجتماعي؟ وما أجزاؤه؟ وكيفية ترابط هذه الأجزاء؟ وما الفرق بين هذا البناء الاجتماعي وغيره من الأبنية الاجتماعية؟ ثانيًا، ما المرحلة التاريخية التي يمر بها المجتمع بالنسبة إلى التطور الإنساني؟ وما ميكانيزمات التغير الاجتماعي الذي يمر به؟ ثالثًا، ما الملامح الطبقية للطبيعة الإنسانية للأفراد الذين يعيشون في هذا البناء الاجتماعي، ضمن هذه المرحلة التاريخية؟

وبهذا المعنى فإن الخيال السوسيولوجي، يمكّننا من القدرة على الانتقال من تصور لآخر، من التصور السياسي إلى التصور الاجتماعي، ومن التصور الاجتماعي إلى التصور السيكولوجي، من دراسة الأنظمة الدينية إلى دراسة الأنظمة الاقتصادية، إلى دراسة النظام الأسري.

> **الخيال السوسيولوجي هو نوعية العقل الضرورية لاستيعاب التفاعل الديناميكي بين الإنسان والمجتمع، بين التاريخ والسير الذاتية، بين العالم والفرد، عبر فهم واستيعاب نمط الحياة، ومسار تاريخ العالم**

لذا فمن الممكن فهم المتاعب الشخصية في شعور الفرد بأن القيم التي يعتنقها معرضة للخطر، في نطاق علاقاته الشخصية، داخل البيئة التي يعيش فيها، على أنها مسألة عامة، تتجاوز شعور الفرد إلى شعور جميع الناس، بأن القيم التي يعتنقونها باتت معرضة للخطر، على سبيل المثال المشكلات الاجتماعية المتعلقة بالفراغ، لا يمكن دراستها دون اعتبار المشكلات المتعلقة بالعمل وآثارها في الأسرة، إضافة إلى أن الخيال السوسيولوجي يقودنا إلى الاعتراف بأوجه القصور، والمآل، والقيود في الهياكل المجتمعية كافة التي تنظم حياتنا اليومية، وتعمل على مساعدة الأفراد على تصور ما يمكن أن يصبحوا عليه، ولماذا يكون هذا التحول أمرًا مرغوبًا فيه، بل ضروريًا، في رؤية العالم الاجتماعي كمساحة لإمكانية الحركة، بدلًا من كونه كيانًا ثابتًا (Guyotte ٢٠١٨)، ويؤكد ميلز أنه «لا يوجد أحد خارج المجتمع- السؤال هو أين يقف كل فرد داخله» (C. Wright Mills ١٩٥٩, ص١٨٤). على سبيل المثال، لم تكن نظرة ميلز للمجتمع الأميركي في عام ١٩٥٩م متفائلة للغاية، الحقيقة الإضافية المحبطة هي أن المجتمع الأميركي قد لا يلحظ حتى هذا التدهور العقلي، بسبب التراكم الواضح للأدوات التقنية والسلع الاستهلاكية خلال الازدهار الاقتصادي للتوسع بعد الحرب، بعبارة أخرى، قد تشتت الأشياء المادية التي نمتلكها التفكير النقدي والخطاب المدروس (Guyotte ٢٠١٨).

سردٌ لنَفْسه، بلا رسالة

عبدالقادر الجنابي شاعر وكاتب عراقي

I

بدأت الظلمةُ تنقشع شيئًا فشيئًا عن منزل معزول من طابقين، يسكنه رجلٌ وامرأةٌ، يقع في أعلى الهضبة التي ينحدر منها شارع القرية الوحيد في أحضان الأودية. إنها قرية صغيرة لها بنايات توزعت على ناحيتي الشارع والمنعطفات المتفرعة، وأخرى موزّعة في السفوح والعراء، وعمائر حديثة مجهزة بآخر صرعات الرفاهية والبقاء! وثمة نهر صغير يقطع القرية شيد فوقه جسرٌ حجري... ومع هذا فإنها قرية تعيش في الزمن القديم؛ زمن ما قبل زرع الكاميرات في الشوارع وظهور الإنترنت... فهذه قرية نزلت من السماء، وحطّت في هذه البقاع النائية من الطبيعة! هناك لوحٌ على بوابتها جاء فيه بحروف بارزة: «القرية حلم متماسك قائم على أساسٍ... حائزٌ على صفات عديدة من لون وحرارة وأرياح إلخ. لا يسعى أهلُها إلى دخولِ جنّةٍ. فهم أصلا في الجنّة. ليس هناك مطهر أو جحيم... فإنهم إما خالدون، هنا، وفي تقدم دائم نحو لذات جديدة؛ كمالات جديد... وإما يُرسَلون إلى العالم الآخر... ذلك لأن ثمّة شرّين: الأول فيزيائي، أي طبيعي، وهو ألم ضروري للوصول إلى خير أكبر، إذ لا يمكن الحصول على نتائج مثمرة دون مجهود مؤلم. والثاني ميتافيزيقي، أي عدم كمال المخلوقات الفيزيائي والعقلي في الأصل»، غالبًا ما يتجلى شرًّا يجب اجتثاثه.

ليس للقرية شرطة أو محاكم... لا جرائمَ ثمة ولا إخلال بالأمن... لا محامين ولا قُضاة... بل حتى الموت لا يحدث قط إلا بقرار ويُطبّق بسرية تامة. هناك سلطة غير مرئية، القرية هي وجودها الأرضي، لكن لا وجود ملموسًا لها يمكن لأحد الرجوع إليه... في حين أن السلطة هذه حاضرة في كل بادرة وكلام... صحيح أنها لا تقع تحت الحواس الخارجية للسكان، بيد أن ذلك لا يمنع أنها محبوبة ومفضلة لديهم... وكأن ثمة تفاهمًا ضمنيًّا بينهم وبينها! فإنها هي التي أوحت إلى أسلاف القرية الأولين «بالحقائق الرئيسية الخاصة بالتفكير والأخلاق»، ولا يزال يتبعها السكان! وهناك منتدى كبير اسمه «المُطلقات الثلاثة: السلطة، الأنا، الواجب!»، تجري فيه مناقشات حرة حول كل ما يدور في ذهن القرية، يتبين من خلالها أن السكان على وعي تام بأنهم ليسوا في حاجة قط إلى التشكيك في أي أمر مهما كان مغريًا لمساءلته...

ذلك أن الشك روح انقلابية لا تفضي إلا إلى دمار شامل... كما أنه ليس هناك شيء أكثر متعة من الشعور، دون أي جهد فكري، بلذة وجودهم... في هذا المخدر الفلسفي، يعيش أهل القرية واعين لحريتهم دون أن يعرفوا كيف يفسرون وجودها... وهم لا يخافون من شيء سوى مما يجهلونه... لكن ليس هناك شيء يجهلونه في تاريخ قريةٍ عالمُها «احتمالٌ وحرية وعدالة وشرٌّ قيدُ التحقيق»... على أن كل فرد يدرك أنه منقاد برغم استقلاله، مثلما هو مستقل برغم انقياده، فالسلطة قد توارت مختفية، فقط لكي تضمن استقلاله، أي أن يُترك وحيدًا مع تأمله، وهكذا يبرهن ولاء مطلقًا لطبيعته.

وهكذا يكتسب الفرد قيمته ليس من حيث هو مقلد أمين لنموذج، بل من كونه نموذجَ نفسه... شعار القرية هو إذن ناقشْ كما تفكر... ولك تعود حرية الاستنتاج. كما أن للقرية دستورًا أقرّه أهلها وأقسموا العهدَ على احترام بنوده مهما كانت العواقب! ذلك أن كل من تبيّنَ للسلطة أنه مرتكب ذاك «الشر الميتافيزيقي» الذي لا يعرف أحدٌ ما طبيعة هذا الشر، سيَدْرأُ عليه العقاب، من حيث لا يدري! وبالمقابل، يتضمن هذا الدستور بندًا ارتضاه الأهالي كعملية تطهير القرية من «الشرير الإبطاني»، وكتعويض تُجدد به شبابها... ألا وهو: «باجتثاث كل شرير... تكافأ القرية بطفل جديد»... وهكذا ظل عدد سكانها هو هو لم يتغير قط... إذ ما إنْ يطير شعاع من منزل، حتى يومض نورٌ في منزل آخر! وللتخلص من هذا الشر الميتافيزيقي، شيّد بُناة القرية الأولون حفرة معزولة جد عميقة، على الجانب الشمالي من الهضبة، يسدّها غطاءٌ معدني مدوّرٌ

أحاطته عبارة بحروف مُجسّمة: «أنّى تكونوا وأَيْنَمَا تَكُونُوا تُدْرِكْكُمُ الأَخْيِلَةُ»! وسمّوها «هاوية الحُكم»... يأتي، من وقت إلى آخر، رجال، على شكل أخيلة لهم عيون واسعة كعيون الغزال تومض بإشعاعات، يُسمّون «أهل الدليل» لينفذوا الحُكمَ الصادر، عن محكمة غيرِ مرئية، بحق شرير...

وقد ادركَ كلُّ فردٍ من أفراد القرية، أنّه، في نهاية المطاف، «شرير إبطاني»، دون أن يعرف ما هذا الشر الذي يبطنه المرء داخل ذاته الفاعلة... ومتى سيرتكبه، هذا إن لم يرتكبه بعد في نظر السلطة غير المرئية... وكأن قدرًا فجائيًّا ينتظره... لكن ليس في عرف القرية ثمة «قدر مكتوب» يخضع المرء فيه كليًّا لما سيحدث... وإنما هناك قدر اختياري، رواقي... فمثلا إذا احترقَ منزله، عليه أن يلقي النار بالماء، وأن يسعى قدر الإمكان إلى إطفائها، وإذا اشتدت النار ولم تطفأ بعد ذلك فما عليه إلا أن يقبل الأمر، أراد أو لم يُرد، كخارج عن إرادته؛ كحكم مطلق... إذَنْ، لتجنب ما يمتثل قدرًا، سيكون من شأنه أن يدرس كل خطوة قبل أن يتخذها... وإلا سيكون، وعلى نحو مفاجئ، في قبضة «أهل الدليل»... الذين ما إن يراهم الديك، من برج القرية، وكأنما يرى ملائكة، حتى يَصيح إيذانًا لهم بأن شريرًا ثمة...

وهذا ما لم يحدث منذ وقت جد طويل! فالاحتفالات الموسمية، الشعبية والخاصة، جرت كلها دون حوادث تذكر حتى ذلك الاحتفال السنوي بالجسد، قبل أسبوع، الذي راح يتعرى فيه كل من يرغب في الميدان العام ويرقص طوال الليل حتى ظهور الفجر الصادق... لكن، في هذه اللحظة، فيما كانت تظهر علامات فجر اليوم، ارتسمت، على حين غرة، أخيلة فوق أديم مياه النهر وكأن شرًّا استيقظ من غابر الأزمنة...

كان أهل القرية نائمين ملءَ عيونهم، ولابد أنهم كانوا يحلمون، ككل ليلة، بتباشير فجر زاه جديد... على أنهم لا يدرون أن الفجر الذي سيستيقظون فيه سيكون، هذه المرة، بداية تاريخ جديد للقرية... ليس هناك غضب آلهة أو قدر مكتوب... وإنما ثمة سيرورة تاريخية لا غير تتربص بهم؛ عود أبدي آنَ أوانُه... فهم، الآن، يغطّون في منامهم، بينما هناك رَجل لا يزال يقظًا يقظةً غريبةً.. إنه الرجل الفوضوي الذي اقتحم مساء أمس، مجلس «المُطلقات الثلاثة» واعدًا الحاضرين بأنه سيأتي غدًا بأدلة أثرية حول حقيقة «هاوية الحكم»؛ حفرة الموت، و«أهل الدليل»... فأحدث فوضى في المجلس وفض الاجتماع بسببه... وها هو الآن، وضوء الفجر آخذ بالازدياد، يصعد الهضبة من جانب الشارع، راسخَ العزمِ، مدججًا بكل أدوات المنقّب الأثري من مجرفة، عربة يدوية، دلو، معدات لحفظ المواد وأدوات صغيرة، ويتنقّل من مكان إلى آخر كأنما يتجنب أحدًا، أو يلعب لعبة الاختباء...

وفجأة أنشأ الديك يصيح... فأداروا «أهل الدليل» أنظارَهم اللامعة في الرجل، كأشعّة مقطعية، من الرأس إلى القدم، حتى أقاموا الدليل على أنه شرير إبطاني... وبلمح البصر، داهموه وألقوا به في «الهاوية»... صدرت عنه صرخةٌ مرت مرور الكرام، دون أنْ تَلِج أذنًا واحدة من آذان السكان النائمين، اختلطت بعويل الطفل الجديد، ثم تلاشت تلاشي «أهلَ الدليل» الذين لم يتركوا أي أثر وكأنهم لم يكونوا!



الوجه الآخر

كريستيان بوبان شاعر فرنسي

ترجمة: **إينانة الصالح** مترجمة سورية

قلبكم الذي كان مرآةً، هو الآن كساعاتكم، لم يعد يغنّي الضوءَ، بل يحصي الظلال.

متعجلون، لاهثون، تتململون في كل ما تفعلونه كنائمٍ في عمق سريره.

يتراكم الزمن لديكم، ثم يخبو.

يتوه الزمن لدينا، ثم يُزهر.

إنه الشيء الذي نقوم به على أكمل وجه، الانتظار، هذا الفن العظيم الذي يمارسه الكلُّ هنا، الأطفال كما العجائز، الرجال كما النساء، الحجارة كما النبات.

قافلة الانتظار بجَمليها: الوحدة والصمت.

سفينة الانتظار المتباهية بشراعيها الضخمين: العزلة والصمت.

ذاك الذي ينتظر كشجرة مع عصفوريها، العزلة والصمت، شجرة لا تتحكم بانتظارها، تتحرك بمشيئة الريح، منصاعةً لمن يقترب منها، مبتسمةً لمن يبتعد منها.



إن من ينتظر، نحن ندعوه «مشبعًا باكتماله» ففي الانتظار تكون البداية كالنهاية، الزهرة كالفاكهة، الزمن كالخلود.

الحقيقة عندكم تكمن في الأرقام، في الأسباب والبراهين

الحقيقة، موجودة في العالم، أمامكم، مشهدًا طبيعيًّا أمام الرائي، أفقًا أمام البحار.

الحقيقة عندنا لا شبيه لها، هي لا تتلألأ في الأقاصي، بل تغني على مقربة منا

إنها ليست في نهاية الطريق، بل الطريق ذاته

إنها ليست قبالتنا، بيد أنها مركزنا

نحن في جسد الحقيقة كأطفالٍ في ماءٍ عميق، يغطسون، يختفون ويرجعون، بين أكفهم عشبٌ، وعلى شفاههم أحجية.

من يعرفنا أكثر من الأم؟ إنه الموت.

من أين تأتي الريح؟ من كتابٍ قديمٍ تركناه مفتوحًا

ممَّ نتعرَّف على الكلام المنصِف؟ من صمته

ما الثلج؟ قليلٌ من البرد، كثيرٌ من الطفولة

من يرقص حتى الفجر؟ النجم

من يمشي ماحيًا خُطاه؟ الطِّيب

ما الذي يميِّز الملائكة عنا؟ سجيَّتهم العظيمة جدًّا

ماذا نسمي الكلب الذي يعضُّ صاحبه؟ المجد

من يضحك بعد موته؟ المطر في أوراق الشجر

من يتناول طعامه من كفِّنا؟ الأمل

من لا يأتينا إلا في غيابنا؟ الحب

من لديه حرارة دون أن يكون مريضًا على الإطلاق؟ الوقت

من يمسح الضوء بقطعة قماشٍ قذرة؟ المجنون

من يدخل دون أن ندعوه ويخرج دون أن نطرده؟ الحياة

لنغرقَ إذن في الحياة، كما يغرق طفل في ألعابه: خاسرًا، رابحًا. رابحًا خاسرًا، ودائمًا جاهزٌ للكلام، ودائمًا هو جاهزٌ للعب، وإن كانت الحقيقة بالنسبة لكم عجوزًا، إنها طفلنا.

العالم يتأرجح في عدسة الناظور

تشي تشانغ شاعر صيني
ترجمة: محمد محمد اللوزي شاعر يمني

١

العالم تلوث بواسطة
القمامة، النفايات النووية،
الهيروين وفيروس الإيدز
ولا يمكن تنظيفه

٢

انظر: العالم في غرفة مستأجرة للرقص
من يعرف أي متوحشة جميلة
بسرور تتأوه تحت خصره مرة أخرى؟
الليلة: العالم الملعون سيلعب بخشونة
لا بأس بذلك
إذا صورت المشهد
ستكون الحرب العالمية الثالثة

٣

العالم مثل حمل ضائع
يقف في تقاطع طرق
ويسأل الرجل الآلي الذهاب للشمال أو الجنوب
«لمن على أن أذعن يا سيدي»؟

٤

يصفق العالم للسياسيين بقدمه
السياسيون يغسلون العالم بالدم

٥

لا يستطيع العالم رؤية وجوهنا بوضوح
ربما لا نملك وجهًا
«سيكون غير معيب لو أننا بدون وجوه»

فنان ملعون قال ذلك لا شك

٦

العالم غير مستعجل
العالم ليس خائفًا
العالم سار تحت عجلة التاريخ
لكن لا دماء تسيل
من قد رأى الدم الحقيقي

٧

صقل السكين، العالم
يقتلع لحمه خارجًا
يومًا بعد ليلة، مجاعة
تغني أغنية الأبدية في قطرة الدم

اشرح لي الحب

إنغبورغ باخمان شاعرة نمساوية

ترجمه عن الألمانية: **مروان علي** شاعر سوري

اشرح لي الحب

قبعتك تهوي بهدوء، تُلقي السلام، تسبح في الريح،
رأسك المكشوف يترك أثره في الغيوم،
قلبك يهيم في مكان آخر
فمك يتجسد بلغات جديدة،
نبتة الزينة تملأ البلاد،
الصيف ينفخ زهرةَ النجمية بين الحين والآخر
ترفع وجهك المعمي بالرقائق،
تضحك وتبكي وتهلك بنفسك،
ماذا يجب أن يحدث لك أكثر من ذلك.
اشرح لي الحب
يدير الطاووس عجلته في دهشة جليلة،
الحمامة ترفع طوق الريش،
يفيض بالهديل، يتمدد الهواء
يصرخ العلجوم ويأخذ العسل البري البلد كله،
حتى في الحديقة
كل الأحواض الزراعية محاطة بغبار ذهبي.
اشرح لي الحب
السمكة محمرة، تجاوزت السرب
وتهوي من خلال الكهوف في قاع المرجان.
يرقص العقرب بخجل على موسيقا الرمال الفضية.
تشم الخنفساء الأكثر روعة من بعيد؛
لو كان لديَّ معناه فقط، شعرت أيضًا
بأن الأجنحة تلمع تحت دروعها،
وأخذت الطريق إلى شجيرة الفراولة البعيدة!
اشرح لي الحب
الماء يعرف كيف يتحدث،
تأخذ الموجةُ الموجةَ باليد،
في الكرم، تنتفخ حبات العنب وتقفز وتسقط
هكذا ببراءة، يخرج الحلزون من البيت.
كل حجر يعرف كيف يُليّن الحجر الآخر!
اشرح لي الحب،
الشيء الذي لا أستطيع أن أشرحه:
هل عليَّ أن أقوم في الوقت القصير، الرهيب أن أتعامل
فقط مع الأفكار وحدها
وألا أتعرف بنفسي على الحب وألا أفعل شيئًا للحب؟
هل يجب على أي شخص أن يفكر؟ ألا يفتقده أحد؟
أنت تقول: روح أخرى تعتمد عليه.. لا تشرح لي أي شيء.
أرى السلمندر تمر بكل حريق.
لا مطر يطارده ولا شيء يؤلمه.

ماذا يجب أن أسمّي نفسي

كنت ذات مرة شجرة ومقيدة
ثم حلقت كطائر وأصبحت حرة.
كنتُ مقيدة في حفرة
حررني تصدع بيضة قذرة.
كيف أحمل نفسي؟ لقد نسيت،
من أين أتيت وأين أذهب
أنا مهووسة بأجسام عديدة
شوكة صلبة وغزال هارب.
أنا صديقة اليوم لفروع القيقب،
غدا سأخطئ في الجذع،
متى بدأ الشعور بالذنب
حيث سبحتُ بها
من بذرة إلى أخرى؟
لكن هناك بداية غناء أو نهاية تمنع هروبي،
أريد أن أهرب من سهم هذا الذنب
ستجدني في حبة الرمل أو في بطة برية.
ربما في يوم من الأيام يمكنني التعرف على نفسي
حمامةً أو حجَرًا يتدحرج
كلمةً مفقودةً
ماذا يجب أن أسمي نفسي؟
دون أن يكون ذلك بلغة أخرى.

العالم واسع

العالم واسع

وكذلك الدروب من بلد إلى آخر
هناك أماكن كثيرة زرتها كلها
من كل الأبراج
رأيتُ كل المدن
رأيت كل البشر
الذين جاؤوا الذين مضوا
كانت حقول الشمس والثلج بعيدة
بين قضبان القطارات والطرق
بين الجبل والبحر
وكان فم العالم الواسع والمليء بالأصوات
قرب أذني.
كتبت في الليل أغنيات كثيرة
وشربت النبيذ من خمسة أكواب معًا
الرياح الأربعة تجفف شعري المبلل
في منازلهم المتبدلة
انتهت الرحلة
لكني لم أحصل على أي شيء
كل مكان أخذ قطعة من حبي
كل ضوء أحرق عيني
كل ظل مزق ثيابي.
انتهت الرحلة.
ما زلت مقيدة بالسلاسل إلى كل مسافة
لم ينقذني طائر عبر الحدود،
لا ماء يسحب إلى فمي،
ويدفع وجهي كي ينظر إلى أسفل
ونومي الذي لا يريد أن يتجول
أنا أعرف أن العالم صامت وقريب.
ستكون هناك شجرة خلف العالم
بأوراق من غيوم وتاج أزرق.
في لحائها شريط أحمر من أشعة الشمس
الريح تقطع قلوبنا
وتبرده بالندى.
ستكون هناك شجرة خلف العالم
وفاكهة في الأعلى
بقشرة من الذهب،
دعونا نلقي نظرة
عندما يتدحرج خريف الوقت
في يد الكون.

ولدت **إنغبورغ باخمان** في ٢٥ يونيو سنة ١٩٢٦م في مدينة كلاغنفورت النمساوية وتوفيت في روما يوم ١٧ أكتوبر ١٩٧٣م متأثرة بالحروق البالغة بعد احتراق سريرها قبل ذلك التاريخ بثلاثة أسابيع.

بدأت حياتها الأدبية شاعرة، ولفتت الانتباه الى تجربتها منذ قصائدها الأولى. تجربة شعرية موغلة في الخصوصية وقدمت نصًا شعريًّا مختلفًا الأمر الذي جعل المترجمين يتهافتون على ترجمة قصائدها ونصوصها إلى عدد من اللغات الأوربية كالإنجليزية والفرنسية والإسبانية والبرتغالية والإيطالية قبل أن تصدر مجموعتها الشعرية الأولى «الزمن المؤجل» ١٩٥٣م التي حازت جائزة مجموعة ٤٧ الأدبية (التي كانت قد ظهرت وحركت المشهد الشعري الراكد بعد الحرب العالمية الثانية) وشاركت باخمان بقوة فيها من خلال القراءات الشعرية والنقدية، وخصصت مجلة ديرشبيغل الألمانية العريقة صفحة الغلاف لها «شقراء هادئة في الحياة ومتمردة في الكتابة». لكن الأهم والأبرز في حياتها وشعرها كان ظهور الشاعر باول تسيلان الذي وجد فيها الشاعرة والمرأة التي كان يبحث عنها «ستزين الغريبة التي إلى جانبك كي تصبح الأجمل»، بينما كتبت باخمان عنه بعد انتحاره «أحببته أكثر من حياتي»، «الشخص الذي لم أعشق شخصًا كما عشقته، ولم أعش يومًا منذ عرفته دون الإحساس بتأثيره المطلق فيّ».

تركت دراسة القانون واتجهت نحو الفلسفة واستضافتها جامعة فرانكفورت سنة ١٩٥٩م كأول أستاذة زائرة وقدمت ست محاضرات حول الشعر تحت عنوان «أسئلة الشعر المعاصر».

إضافة إلى الشعر والنقد والدراسات الفلسفية كتبت النثر، والقصة القصيرة، ورواية واحدة. من أهم أعمالها: الزمن المؤجل (قصائد ١٩٥٣م) استغاثة الدب الكبير (قصائد ١٩٥٦م) الإله الطيب لمانهاتن (تمثيلية إذاعية ١٩٥٨م) العام الثلاثون (مجموعة قصصية ١٩٦١م) مالينا (رواية ١٩٧١م).

أعشاب سامة

لحسن باكور كاتب مغربي

.. التف بحذر حول خاصرة الجبل وتوغل في عتمة الخلاء. تنهد بارتياح: لم تكن الظلمة من الحلكة بحيث تعيق تقدمه. صحيح أن مدى رؤيته لا يكاد يتعدى خطوات قليلة، لكن ذلك كان كافيًا، بل ويناسبه على نحو مثالي: لم يكن بحاجة إلى أكثر من رؤية موطئ قدميه. ما عدا ذلك فإنه يعرف المكان جيدًا، وبإمكانه أن يحثَّ السير نحو وجهته دونما قلق..

قبل أن يبتعدَ من الجبل بمسافة تجعله يلوحُ مثل كائنٍ خرافي هاجع في حضن الظلمة، وقبل أن يستقيمَ خطُّ سيره فوق الأرض الخشنة المتحجرة؛ وخزته نبتةٌ شوكية اخترقَت سطح حذائه المطاطي. ندت عنه صرخة، وانحنى مقوسًا جذعَه كي يتفحصَ موضعَ الوخز. أخرج مصباحه اليدوي، وسلط ضوءه على الإصبع المصابة. كان قد انساب منها خيطٌ من الدم، لكن الرجل امتعضَ أكثرَ مما تألم: كان يريد أن يصلَ في الوقت المناسب، وكان يتمنى ألا يُعيقَه شيء. توسل إلى الإصبعِ ألا تنتفخ، فتزيدَ ألمه، ثم واصل السيرَ وهو يعرجُ على نحو خفيف.. امتدت يده بشكل تلقائي متحسسةً أعلى فخذه الأيمن، تحت الحزام بالضبط. شعر بالرزمةِ في مكانها، وضغط عليها لتستقر أكثر في قعر الجيب الداخلي. لقد خاط ذلك الجيبَ الإضافي بنفسه وثبته على نحو محكم، ثم أودعَ فيه المبلغَ الذي ادخره على مدى سنوات، كي يحققَ حلمه الذي يضرب من أجله الآن في ظلمةِ الخلاء: شراء بقرة.. استيقظ في الثالثة صباحًا، بعد ساعات قليلة من نوم مضطرب ومتقطع. لبثَ مستلقيًا بعينين مفتوحتين في الظلام، وقد وضعَ يديه خلف رأسه. استعرض في ذهنه من جديد مسارَ رحلته، توقيتَها وأخطارَها المحتملة، قبل أن يقومَ ويشرعَ في ارتداء ثيابه على ضوء شمعة تلفظ أنفاسَها الأخيرة. دسَّ علبةَ السجائر والمصباحَ اليدوي الصغير في جيوبه، ثم ألقى بالجلباب فوق كتفه. تململت الزوجةُ مكانها ثم قامت مندفعةً لكي تُعدَّ له زوادة الطريق، لكنه طلب منها بصوت خفيض أن تلزمَ فراشَها وتعودَ إلى النوم. كان يعرف أنها بحاجة ماسة للراحة، لأنها على وشك أن تبدأ يومًا طويلًا من الأعباء التي لا تنتهي.

وهو يحثُّ الخطو في الظلام، ويسمعُ أنينَ الحشائش اليابسة تحت ثقل حذائه، فكر: قبل غُبشة الفجر ستغادر فراشها. ستطعم الموقد الحجري بعضًا من الحطب، وبعد أن تضع قدرَ الحساء فوق النار، ستخترق عتمة آخر الليل باتجاه الزريبة لتحلبَ الشاة ذات الضرع المدرار، قبل أن يستيقظَ الحمَلُ وينقضَّ بنهم على الحلمات. ستملأ مقدار قدح صغير من الحليب الطازج ثم تسقيه الجروَ الصغير مثلما ألحَّ عليها. إنه ليس جروًا عاديًا، بل مشروع كلب صيد حقيقي.

وهو يربت على رأسه الصغيرة بالأمس، لاحظ برضى أنه يكبرُ على نحو جيد، وحدَس بنظرته الخبيرة أنه سيكون سلوقيًّا لا مثيل له. سيكون خير خلف لـ «رطَّاح» الذي شاخ وصار يبزِّزُ أيامَه الأخيرةَ بصيد قنافذ تغادر مخابئها في رطوبة الليل التماسًا للطعام؛ يشم رائحة إحداها في الظلام فتنتصب أذناه توترًا، وعندما يجدها يدورُ حولَها ويوجه لها ضربات خاطفة بقائمتيه الأماميتين نابحًا أعلى فأعلى، إلى أن يصير على حافة الهيجان بسبب اللسعات الحادة للقنفذ الذي يتحول إلى كرة شوك دفاعًا عن نفسه. أما أرانب الجبل فلم تعد تهابه، بل وصارت تجرؤ على الاقتراب منه دون مساحة الأمان الضرورية.. لما مرَّ بالقرب منه لحظة خروجه هذه الليلة، نهض السلوقي العجوز نافضًا بدنَه ومحركًا ذيلَه بألفة معتقدًا أن صاحبَه سيصطحبه في رحلة أخرى لصيد القنافذ، لكن الرجلَ مسح على رأسه وهرشها بأصابع حانية ثم غادرَ بعد أن جرَّ مزلاج الباب الخشبي..

منذ أيام قليلة أخبره أحد الرعاة بأنه شاهد قطيعًا من الأرانب البرية يرعى غير بعيد من الجبل. شعر حينها برغبة حارقة في أن يخرج للصيد من جديد، لكنه كره أن يضع السلوقي العجوز في ذات الموقف المذل كما حدث في المرة الأخيرة؛ تلاعبت به الأرانب، وجرته في مختلف الاتجاهات إلى أن تبددت طاقته، دون أن يظفر منها بشيء. وفي الأخير توقف منهارًا وعاجزًا تمامًا. أخذ يلهث وقد تدلى لسانه بالكامل...

شعر فجأة بأنه يمشي في الاتجاه الخاطئ فتوقف. لقد شردَ طويلًا فشردَت خطاه. نظر إلى أعلى كأنما يبحث عن علامة يهتدي بها. التفت نحو الجهات الأربع، حيث ستائرُ الظلمة الغامقة لا تسفر عن شيء، ثم انحرف قليلًا باتجاه اليمين واستأنف السيرَ

بخطى واثقة. أدخل يدَه في جيب كنزته الداخلية وأخرج علبة سجائر. استل منها سيجارة وولاعة وشرع في التدخين، دون أن يتوقف. تمنى لو يجلس على حجر ليستمتع بسيجارته في هدأة الليل، لكنه لم يرد أن يضيع الوقت. إذا جلس فإنه سيحس أكثر بوحشة الخلاء، وربما انتابه الخوف أيضًا، فآثرَ مواصلة السير. التدخين من متعه القليلة التي يقاوم بها حياة الشظف في بلدته المعزولة. اكتشفها مبكرًا، في مطلع يفاعته. كان أبناء البلدة الذين يعملون في المدن يأتون لزيارة عائلاتهم في المناسبات. وفي كل مرة يجلبون معهم شيئًا جديدًا: أشرطةً غنائية، قصاتِ شعر غريبة وعلبَ سجائر يرشقونها في جيوب القمصان كما لو كانت أوسمة فخر، ويوزعونها بسخاء على فتيان البلدة. يحرص دائمًا على رصيده الضروري من السجائر، كي لا تحاصره الرغبةُ الملحةُ وهو في الحقل البعيد، أو في الخلاء وسفوح الجبال راكضًا خلف الطرائد.. بقي ممسكًا بالعقب يمصه إلى أن أحرقَ أصبعيه فألقاه جانبًا، طاردًا الدخان من منخريه بانتشاء. شعر فجأة بالتعب وأخذ يلهث. هل المسافة أطول مما قدر، أم أن التفافَه حول الجبل كان أطول مما ينبغي؟ خطر له أن يتوقف قليلًا ريثما يستعيد أنفاسه، لكنه فضل أن يواصل. إنه يعرف نفسه جيدًا. إذا استسلم لرغبة جسده فإن الجسدَ سيخذله لا محالة. وقد يضطجع في أي مكان وكيفما اتفق مستسلمًا لسطوةِ النوم..

تمنى لو كان الآن على ظهر أتانه الطيعة. كان سيتفادى السفر عبر هذا الخلاء الموحش، ويسلك سبيلَ السوق المطروقةَ، بل أكثر من ذلك سيكون بوسعه أن يتخذ وضعًا مريحًا على مطيته، ثم يستغرق في النوم تاركًا أمرَ الطريق للأتان التي تعرفُ وجهتها جيدًا ولن تزيغَ عنها، لأن الطريق مجرد خط ترابي ضيق رسمته الأرجل والحوافر، وتحدُّه الأحجار من الجانبين.. لكن لم يكن أمامه من خيار: اللصوصُ وقطاعُ الطرق يكمنون في جنبات الطريق الوحيدة المؤدية إلى السوق الأسبوعي متربصين بالفلاحين وصغار التجار. لا يجرؤ على المرور منها سوى من كان مؤازرًا بأبناء شداد مسلحين بالهراواتِ والمناجلِ أحيانًا، بينما هو رجلٌ وحيد لا ذكرَ من صلبه. هو ليس رجلًا شجاعًا إلى درجة اقتحام هذا الخلاء الموحش ليلًا دونما خوف، لكن وحشةَ هذا العراء باتت . في الآونة الأخيرة . أكثرَ أمنًا من الطرقِ المأهولة التي يحفُّ جنباتِها قطاعُ الطرق مثلَ أعشاب سامة.. إنهم أجلاف قساة زادت العطالةُ وتعاقبُ سنواتِ الجفاف قلوبَهم قسوة. قد يُجهزون على ضحيتهم بلا رحمة بضربة حجر أو هراوة، قبل أن يسلبوه مالَه ويتواروا في جنح الظلام.. هو بعيدٌ منهم الآن. ولن يفكرَ أحدُهم في التربص به في ظلمة هذا الخلاء.. قدر أنه قطع معظمَ المسافة، فسرى ماءُ الطمأنينة في صدره. لاحظ أن الظلمةَ بدأت تتخففُ من دكنتها شيئًا فشيئًا. لسعه فجأة برد الفجر الوليد وأنعشَ قواه في الآن ذاته. سحب جلبابَه من فوق كتفه، ودسَّ جسدَه داخله، ثم خطا بهمة أكبرَ يغمره شعورٌ بالرضا..

* * *

كان النهيقُ أولَ صوت يبلغ أذنيه المتحفزتين. نهيقٌ بعيد حمله هواء الصباح وأطال أمده قليلًا في الفضاء قبل أن يتلاشى. عما قليل، وبمجرد أن يلتف حول هذه التلَّة الصغيرة، ستلوح له قطعان الحمير وقد رُبطت إلى مذاودها خلف الخيام المنصوبة في العراء. وعندما يقترب أكثر ستطالعه سحبُ الغبار التي تثيرها البهائم بحوافرها وأظلافها فوق أرض السوق المتربة، قبل أن تخترقَ سمعَه دفعةً واحدة جلبةُ السوق المحببة. غمره شعور بالرضا عن رحلته. لقد وصل في وقت مبكر مثلما تمنى، وسيحظى بالوقت الكافي لمعاينة قطعان الأبقار على مهل بحثًا عن بقرته. يعرف أنها تنتظره في مكان ما من السوق: بضرع معطاء، بطنٍ ولود وهيأةٍ تسرُّ الناظرين. لكنه قبل ذلك سيكافئ نفسَه بإفطار شهي يعيد إليه قواه. سيزدرد إسفنجتين ساخنتين أو ثلاثًا، مع كؤوس شاي مُعدّ بنعناع لاذع الطعم مثلما يحبه، ثم يُلقي بنفسه وسط جلبة السوق. تحسَّس من جديد الرزمةَ في مكانها ودفعها بطرفِ إبهامه لتغوصَ أكثرَ في قعر الجيب، ثم أسرع الخطوَ فيما مدى الرؤية من حولَه يتَّسعُ شيئًا فشيئًا..



سهرة برفقة دبّور تائه

لطف الصراري كاتب يمني

يبدو أني سوف أسهر هذا المساء برفقة دبور تائه. أقول لسلوى وهي تضع برطمان الشاي أمامي. لا أعرف من أين جاء ولا أين كانت وجهته، ولأسباب معروفة، لا أنوي سؤاله عن شيء ولا التصرف تجاهه بعدائية، إلا في حال تهور بمهاجمتي. في الواقع، حاول الطيران باتجاهي مرتين ولم يفلح، ثم عاد زاحفًا نحو النافذة واختفى وراء سترتي المعلقة على درفة النافذة الصغيرة.

قبل دخول الدبور التائه إلى الغرفة المبنية حديثًا، كانت الشمس لا تزال تمنح بطاريتي بعض الطاقة المتسربة بضآلة عبر لوح شمسي متوسط الحجم والجودة. غفوت بعد الغداء، وطالت الغفوة، على غير العادة، لما يقارب ساعة ونصف. بطبيعة الحال، لا علاقة لطول الغفوة بنوعية الغداء، بل بعدم كفايته، وبسهر متراكم منذ ثلاثة أيام لحراسة مخزن المعونات الغذائية في الجهة المقابلة لمسكني في مدرسة الخير. نعم اسمها «مدرسة الخير» وهي بعيدة من القرية التي استقر بي المقام فيها، أما مدير المدرسة الطيب، فلجأ إلى تقسيم فصولها بنفسه بين النازحين بعد أن اشتبكنا بالأيدي على اختيار الفصول في الطابقين.

في أثناء غفوتي تلك، رأيت ثعبانًا يدخل الغرفة من زاوية الباب العلوية. كنت في مهمتي المعتادة، أذرع الممر الطويل أمام الفصول جيئة وذهابًا، لتنظيم طابور الفقراء الممتد إلى الساحة. وعندما رأيت الثعبان، تجاوزت الطابور بسرعة مكتّنتي من اللحاق به بينما كان لا يزال يزحف أعلى الجدار بحركة لولبية مفزعة. راقبته حتى وصل مقابل الزاوية التي أجلس فيها بمحاذاة الباب، ورأيته ينكمش داخل جلده متخذًا وضعية هجومية. انتبهت لصوت يحذرني من خلفي بالتزامن مع رشقة قوية بحجر إسمنتي من مخلفات بناء غرفة الحراسة؛ الغرفة التي ساعدني في بنائها المدير الطيب نفسه، ورئيس لجنة توزيع المساعدات الغذائية في المنطقة، مقابل عملي حارسًا لمخازن المعونات.

عندما التفتُّ إلى الخلف عرفت صاحب الصوت الذي حذّرني من وضعية الثعبان المتأهبة. كان الأستاذ أمين، مدرس الجغرافيا وعديلي في الوقت نفسه، وقد كان نصيبه ثلاثة فصول في الدور الثاني لسكن عائلته الكبيرة التي تتضمن أباه وأمه وثلاث شقيقات، لكن رميته لم تثن الثعبان عن القفز في الهواء وتنفيذ هجومه على متكئي. لا أعرف كيف مرّ الحجر بجوار رأسي في تلك المساحة الضيقة، لكنه كان حلمًا على أية حال. وبينما أبقيت عينيّ على الثعبان، جمع الأستاذ أمين المزيد من كتل الطوب الخرساني، وناولني اثنتين منها بحجم قبضته الصغيرة. رشقت الثعبان بالأولى، لكنه اختفى في ثنيات البطانية الملفوفة فوق المتكأ، ولذلك جلب الأستاذ أمين المزيد من الحجارة وبقينا نرشق البطانية حتى قفز الثعبان من داخلها، متسلقًا الجدار الخشن، وخرج من النافذة الوحيدة للغرفة.

حين صحوت من تلك الغفوة الكابوسية، كان ابن الأستاذ أمين يناديني لأخذ صحن الكعك الذي أرسلته أمه لأختها. قبل أن أجيبه، خرجت سلوى من خلف الستارة القماشية المسدلة على باب الفصل الطويل، والتي تُخفي وراءها غرفة نوم وغرفة للأولاد ومطبخًا. نعم؛ هذه هي أقسام بيتي حاليًا؛ فصل في مدرسة ريفية قسّمته بستائر من القماش الأبيض السميك تؤدي وظيفة جدران. أما غرفة الحراسة فهي لا تعدو عن كونها «دُشمة» كتلك التي يبنيها الجنود في مواقعهم العسكرية.

في المساء، أسهر هنا بالقرب من مخزن المعونات الذي لا يُفتح بابه سوى مرة كل شهرين. ومن ناحية عملية، مهمتي تقتصر على حراسة القفل، لكن ليس لي علاقة بأكياس القمح والعدس والسكّر وصفائح زيت الطبخ. نعم، هذه هي كل أصناف المساعدات التي ترسلها منظمات الإغاثة لإنقاذ الشعب من المجاعة، وهي تنفد من المخزن في ثلاثة أيام، ويتوجب عليَّ أن أخبر كل من يتأخر

عن الحضور قبل السادسة من مساء اليوم الثالث، أن المساعدات نفدت. وبحلول مساء اليوم الرابع يحدث أحد أمرين: إما أن يأتي مجموعة من المسلحين لنهب ما تبقى من المعونات، أو يرسل المدير مجموعة أخرى من طرفه لنقلها إلى مكان مجهول. في الحالتين، أنفّذ تعليمات السلامة بحذافيرها؛ أدخل بيتي أو بالأصح فصلي، حتى يذهب الجميع، ثم أخرج إلى غرفتي، وبعدها تنتظم حياتي كما يليق بنازح عليه أن يلتزم الأدب وعدم التدخّل في غير شؤونه.

في بداية المساء ألهو مع أولادي الثلاثة قليلًا، ونلتهم أقراص الخبز الأربعة المخصصة للعشاء مع حبات العدس بعد أن تصنع منها سلوى حساءً مهيجًا للغازات. برطمان الشاي يجب أن يُملأ مرة أخرى، وأغصان القات التي يمنحني إياها بعض الطلاب الذين أعطيهم دروسًا في الكيمياء صباحًا تحت الشجرة المجاورة للمدرسة، ينبغي أن تُغسل بعناية من الغبار، ثم أجلس منصتًا لهسيس الليل وهوامه.

* * *

تخرج سلوى مرة أخرى على إثر الضربات القوية بالعصا على جدار الغرفة. «مالك تِدَقْدِق، العيال فزعوا وعادهم إلا رقدوا». تقول، وأجيبها بإشارة من يدي إلى حافة النافذة، حيث الدبّور التائه يحاول التشبّث بسترتي المعلقة على درفة النافذة المفتوحة. همّت بأخذ العصا من يدي لتقتل الدبّور، لكني منعتها. «حاولت اقتله بس ولا ضربة أصابته. خليه، شكله تائه وعاد أجله ما وصلش». تستغرب سلوى من هذه الرحمة التي نزلت بصورة مفاجئة على قلب زوجها الذي يكره الدبابير والثعابين ويخاف منها أكثر من الضباع التي تحوم حول سور المدرسة كل ليلة.

اعتدت أنا وزوجتي أن نتسامر ليلًا في هذه الغرفة الضيقة، وإذا ما انتعشت رغبة أحدنا بالآخر نتعانق ونفعلها في هذه المساحة التي لا تزيد على متر ونصف، بدلًا من القيام بذلك بين الجدران القماشية جوار أولادنا. سلوى ترفض مسامرتي الليلة حتى أقتل الدبّور، وأنا مستسلم لنوبة التعاطف التي داهمتني تجاهه. يبدو هزيلًا مثل أسد مسنّ، وبعد عودة سلوى إلى داخل الفصل وإغلاق الباب الحديدي المتين، اختفى الدبور من حافة النافذة. أزيح السترة المعلقة بالعصا وأغلق درفة النافذة، ألتقط السترة وأنفضها على بلاط الممر الأبيض أمام الغرفة، لا فائدة. اختفى الدبّور، وسوف يفوتني تنفيذ خطتي في كسر الخوف من الدبابير بمساعدة هذا الدبور الهزيل. أعيد السترة إلى مكانها وأعود إلى متكئي، وأفتح الراديو الصغير على إذاعة صنعاء التي تبث «زوامل» حربية وأغاني وطنية، أحوّل شوكة الراديو إلى إذاعات أخرى لا أعرفها لكنها تبث أغاني عربية وأجنبية.

لا أحسب كم مرّ من الوقت وأنا أتعارك مع شوكة الراديو، فوقت النازحين طويل، وهم يفرحون كلما انقضى بسرعة. أضع الراديو جانبًا، فأسمع حركة خلف النافذة لا تبدو أنها لحشرة. ربما ثعبان، أقول في نفسي، وأركز ضوء الكشاف على النافذة؛ لا الدبور التائه موجود ولا الثعبان خرج من حلم القيلولة. أخرج من الغرفة لإلقاء نظرة على النافذة ومحيطها من الخارج؛ لا شيء أيضًا. أعود إلى متكئي وأركز ضوء الكشاف على مكان جلوسي أولًا؛ أيضًا لا يوجد شيء. وفي اللحظة التي يساورني فيها الشك من كون الدبّور التائه ليس دبّورًا حقيقيًّا، بل روحًا تائهة، يظهر سرب دبابير زاحفًا على السترة المعلقة فوق درفة النافذة.



هذا ما أعرفه

ماريا ساراجوزا كاتبة إسبانية

ترجمة: **نجلاء فتحي** مترجمة مصرية

كانت أمي تستيقظ أيام السبت كما لو كانت قادمة من عرض أزياء؛ فيما كنا نتجاهل سريرها الواضح إن كان به عاصفة أو ما إلى ذلك، النافذة المفتوحة، التي دائمًا كان يهرب منها شخص ما. وأصابعها الطويلة، الباردة، التي كانت تحظى كل مرة بمزيد من الخواتم. كانت تدندن في أرجاء المنزل بشعرها المنكوش، وأسنان لامعة، كانت تبدو لي طويلة مثل أسنان شياطين الأساطير. كانت تعد لنا مشروب الكاكاو المميز أيام السبت، مع كثير من قرفة تخفي طعم ورائحة قطرات سم الفئران، الذي كانت تعطينا إياه؛ حتى نبدو شاحبين وتتمكن من السيطرة علينا.

الأم التي كانت مشغولة دائمًا في المستشفى بالأطفال المرضى، المضحية، التي كان يتجاهل الجميع أنها تتعمد فتح النوافذ في ليالي الشتاء حتى نصاب بنزلات البرد؛ فكانت تنهض قبل أن نستيقظ بوقت طويل لتغلق النوافذ مرة أخرى، وكنا نصاب بالدهشة عندما نستفيق ونجد الملاءات شديدة البرودة ملتصقة بأجسادنا وهناك بقايا صقيع على الشعر.

كنت معجبة بهذه الأم البشعة، التي كانت تملأ أرضية الحمام بالصابون حتى يتسنى لها رؤيتنا ننزلق، وتبكي بعد ذلك في غرف الطوارئ، قائلة انظر! كيف أن أطفالي حمقى، دائمًا لديهم شيء مكسور؛ كما لو أن عظامهم من زجاج!

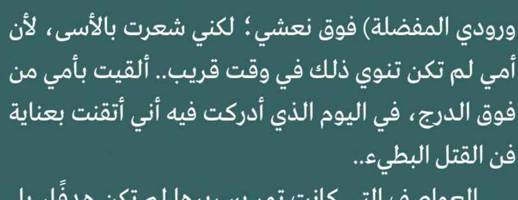
كنت معجبة؛ بولعها، بشكل الأرجل البيضاء في الجبيرة، وإجراء الفحوصات على الأجسام الصغيرة العاجزة، كنت معجبة، أنها نجحت في إثارة الفضول حول كيف سيكون عليه موتي، ما إذا كانت سترميني في المسبح بدون أكمام الإنقاذ، أم إذا كانت ستغطي المدفئة في المكان المكتوب به «لا غطاء»؛ فتشتعل، أم إذا كانت ستزيد الجرعة القاتلة في الكاكاو، أم إذا، يومًا ما، ستضعني في «البانيو»، حيث تكون المياه ساخنة، أكثر من اللازم، كما كانت تفعلها، دائمًا، وتتسبب لنا في حروق.

بالرغم من كل محاولات أمي لم نمت! كانت عيون إخوتي مثل العنب الأخضر، صغيرة للغاية، وكانت شفاههم زرقاء؛ لكنها كانت لما تزل تدب فيها الروح، حتى وأجسادهم مغطاة بالضمادات الطبية! كيف كانت تتمنى بكاءهم؟ وأن تتبختر إلى مقبرتهم وهي تحمل عددًا من آلامهم.

كيف كنت أتخيل نفسي في ثوبي المفضل، الأزرق، الغامق، ذي الياقة الدانتيل، بشعري الممشط، بضفيرتيه اللتين كانت تزينني بهما، بأصابعها الطويلة النحيلة مثل أرجل عنكبوت.. كيف كنت أتخيل نفسي في المرآة وأنا أرى صورتها الجميلة تبكي بينما تمشط شعري، وكم كنت أراها جميلةً بعينيها الخضراوين، وشعرها الأسود المجعد، القصير، الهمجي. يا له من حنان طاغٍ! كنت أشعر به وهي تجدل شعري بشرائط بيضاء بينما تكرر أن لون شعري كان بالفعل دليل حداد. كيف كانت تعطيني سترة صوفية خشنة تحك جسدي، جوارب «النايلون» التي كانت لا تدفئ الفخذين، والحذاء الجلدي، اللميع، الضيق بما يكفي لاقتلاع جلد أصابعي الصغيرة.

كنت أتخيل مراسم العزاء وعشاق والدتي يقبلون يدها، ويقدمون لها مزيدًا من الخواتم الذهبية المرصعة بالأحجار الملونة؛ كي تتغلب على معاناتها؛ حتى أني وصلت إلى حد تخيلها ترمي نفسها في أحضان كل هؤلاء لتحقق لها السعادة لجلب المزيد من الأطفال إلى العالم فتقتلهم ببطء وحذر ولذة بالغة؛ أعتقد أن هذا ما دفعني لألقي بأمي من فوق الدرج؛ لم أكن أرغب في الدفاع عن إخوتي؛ لم أكن أشعر أنها مسؤوليتي لكوني أكبرهم سنًّا؛ لم تكن المسألة بحثًا عن نجاة.

في الحقيقة لم أكن أهتم، حقًّا، بأن أكون الأولى وأن الباقين هم الذين يبكونني، لكن ما أثار حفيظتي، حقًّا، هو أن كل هذا يجب أن يحظى بنهاية دراماتيكية، لحظة أنهي فيها كل شيء، في الوقت المناسب. إلى جانب ذلك، كنت أخطط لجنازتي، حتى أنني تركت وصيتي؛ إن كل ما أريده، فقط، باقات ورود الجربارة والبليس المعمر (باقات



ورودي المفضلة) فوق نعشي؛ لكني شعرت بالأسى، لأن أمي لم تكن تنوي ذلك في وقت قريب.. ألقيت بأمي من فوق الدرج، في اليوم الذي أدركت فيه أني أتقنت بعناية فن القتل البطيء..

العواصف التي كانت تمر بسريرها لم تكن هدفًا، بل وسيلة. فأولئك الذين كانوا يفرون عبر النافذة زودوها بالمزيد من الطرق، الوسائل، الكتب، السموم المعقدة كحسابات رياضية لتحديد القطع المكافئ الذي كان يرسم لنا السقوط على أرضية الحمام بحيث يجعلنا نكسر لأنفسنا يدًا أو ساقًا، لكن بعيدًا من الرأس..

الجميع أحب الطريقة الناعمة التي أودعت بها الشر في أجسادنا، ثم، لاحقًا، كانوا يتظاهرون بالحزن، بدموعهم الغليظة كأنها خارجة من فراشة الصنوبر، وبالمناديل القماشية كانوا يجففون عرقًا غير موجود لامرأة أنهكتها الظروف! لكنها، دائمًا، كانت مثالية، مثيرة، دائمًا، جميلة؛ وعلى الرغم من أنها أم لستة أطفال يحتضرون وهم على قيد الحياة، كانت تبدو كشابة صغيرة، إلى الأبد، إذ يبدو أنها كانت تتغذى على وجعنا.

كانت مثل الساحرة الشريرة في القصص، تحبس الأميرة، ترتشف من شبابها كل ليلة؛ فكانت أمي تلك الساحرة التي لا تشيخ بفضل الطريقة المثالية؛ أن تستيقظ في أيام السبت كما لو أنها عائدة من مهرجان، تدندن بالأغاني، في غاية الأناقة، جميلة لدرجة أنني كنت سأغفر لها قتلنا؛ لكني لم أستطع فعل ذلك.

ألقيت بها من أعلى الدرج؛ لأنني كنت أعلم أن ليس هناك أمير ليفعل ذلك من أجلي. كان الجميع يحبونها وكانوا على علم بجنونها، يوافقونها دون اعتراض. كانت أمي تستمتع بضعفنا لأنها كانت تؤمن أننا ملكية خاصة، كما كانت تعتقد الساحرات أن جمال الأميرات ملكية خاصة لهن..

ألقيت بها من أعلى الدرج؛ لأنني لم أستطع تحمل فكرة العيش على الجانب الآخر من المرآة إلى الأبد. لأنني أردت أن أثبت لها أنني بالطبع أعرف كيف أنهي الأشياء.

المصدر : موقع Zenda

الرابط : https://www.zendalibros.com/esto-es-lo-que-se-un-cuento-de-maria-zaragoza/



محمد الحميدي
كاتب سعودي

«بحثًا عن الزمن المفقود» في مرآة «ألف ليلة وليلة»

تقدم سباعية مارسيل بروست ملحمة زمنية تعود بالقارئ إلى الماضي وكأنه يستعيد أحداث الأمس وينظر لها من اتجاهات متغايرة، تختلف عن نظرته الأولى التي اعتقدها صحيحة، وظنها الوحيدة الحقيقية، فالأكاذيب تنكشف، ولا تنطلي عليه حينئذ. صدرت الترجمة العربية الثانية (الأولى عبر دار شرقيات) عن دار الجمل، وتكونت من سبعة أجزاء، تقع في حدود خمسة آلاف صفحة، لتشكل بذلك إحدى أطول الروايات في العالم، وتتميز -إضافة لطولها- بجملها الطويلة والمتتابعة التي ترهق القارئ، ما لم يكن مستعدًّا لذلك. وتطرح الرواية قضايا عدة بتركيز شديد؛ حيث تعيد تدويرها ضمن أكثر من جزء، كقضية «دريفوس» التي نالت شهرة واهتمامًا من الطبقة المثقفة إبان القرن التاسع عشر. ومن القضايا التي يطرحها الراوي وتعالجها الرواية هي حضور «ألف ليلة وليلة»، وتأثيرها في الكُتاب في العصور السابقة، وهذا الحضور اتخذ شكلين



أساسيين؛ الأول: التأثير في الراوي، والثاني: التأسيس لأحداث القصص الداخلية في الرواية.

التأثير في الراوي

يطرح أندريه موروا تساؤلًا حول سبب طول رواية «بحثًا عن الزمن المفقود»، والإجابة التي يقدمها تعود به إلى «ألف ليلة وليلة»، حيث يؤكد أنها هي التي ألهمت الكاتب. هذه النظرة الخارجية ليست وليدة رأس أندريه، فمارسيل بروست صرَّح داخلها؛ في معرض حديثه عن الشرق: «لم يراود خيالي شرق «ديكان» ولا شرق «ديلاكروا»... وإنما الشرق القديم كما في «ألف ليلة وليلة» التي أحببتها كثيرًا، وبينما كنت أهيم في شبكة هذه الشوارع السوداء، فكرت في الخليفة هارون الرشيد وهو يبحث عن مغامرات في الشوارع المنسية من بغداد»، وهي إشارة دالة على تأثير كتاب الليالي في تشكيل الذهنية الغربية عن الشرق، الذي يحتفل بالغرائب والعجائب.

ويتحدث في الجزء نفسه حول طول روايته، ويصرح بأنه «سيكون كتابًا بطول ألف ليلة وليلة ربما، ولكنه مختلف تمامًا. لا شك أننا عندما نحب عملًا ما فإننا نرغب في فعل شيء مشابه له، ولكن يجب أن نضحي بهذا الحب الآني، وألا نفكر في أذواقنا، وإنما في حقيقة لا تطلب منا ما نفضله، وتمنعنا حتى من التفكير فيه. فقط عندما نتبعها نصادف أحيانًا ما تخلينا عنه، ونجد أننا كتبنا «الحكايات العربية» عندما نسيناها»، وهو تصريح يحمل من الدلالات الكثير، فتأثير (الليالي) يتجاوز المحيط العربي إلى العالم، وما العودة إليها بالإشارة تارة أو التصريح أخرى إلا دلالة على هذا التأثير وقوته.

وفي أثناء حديثه عن البندقية، يُدهش لجمال أبنيتها ومتاحفها وكنائسها، فيتوقف عن السرد ويُفسح المجال أمام مشاعره: «كنت أخرج وحيدًا في المساء، وسط المدينة السحرية فأجد نفسي، في الأحياء الجديدة، كشخصية من شخصيات «ألف ليلة وليلة»». ولا يتوقف هنا، بل يكمل توصيفه للبندقية واكتشافه ساحة واسعة وقصورًا فخمة، فإذا به يُشبهها بـ«قصور الحكايات الشرقية

> **الفضل في ظهور رواية «بحثًا عن الزمن المفقود» يعود لكتاب «ألف ليلة وليلة»، الذي قرأه بروست ثم نسيه، وعاد ليكتب حكاياته بلغته الخاصة الممتزجة بثقافته**

التي نجلب إليها في الليل شخصية روائية، ثم نعيدها إلى منزلها قبل طلوع الفجر، بحيث لا تجد المسكن السحري وينتهي بها الأمر إلى الاعتقاد بأنها لم تذهب إليه إلا في الحلم».

ويبلغ التأثير مداه في الجزء السابع حيث لا يزال يتحدث عن رحلته، إذ يشير إلى «فندق السفراء القديم في مدينة البندقية الذي يحتوي على صالة للتدخين جُلبت كما هي من قصر شهير نسيتُ اسمه، على غرار قصور ألف ليلة وليلة». ولا تتوقف تأثيرات الليالي على المباني والساحات والفنادق، بل تصل إلى الحياة اليومية، والأطباق الشهية ففي الجزء نفسه (السابع) وبعد تناوله للطعام إذا به يتذكر «شخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة راحت بعفوية تؤدي حركة لتُحضر بها جنيًّا مطيعًا ومستعدًّا لنقلها إلى مكان بعيد». والإشارة هنا إلى حكاية علاء الدين والساحر الإفريقي. كما أنه في الجزء الأول أيضًا يصرح بهذا التشابه: «ونحن لا نزال جالسين أمام صحون الألف ليلة وليلة وقد أثقل علينا الحر وبخاصة الطعام».

أما في الجزء الثاني فيورد التداخل بين محبوبته السابقة جيلبيرت والحلوى وارتباطها الذهني بالليالي العربية: «كانت تذكّرني بقصعات أقراص الحلوى الصغيرة، قصعات ألف ليلة وليلة التي كانت تسلي عمتي «ليوني» عظيم التسلية بموضوعاتها حينما كانت «فرانسواز» تجيئها يومًا بعلاء الدين أو المصباح السحري وآخر بعلي بابا أو النائم اليقظان أو السندباد البحري الذي يبحر من البصرة حاملًا كل أمواله».

العمل الفني والديكور وسلطة السوق

عز الدين بوركة شاعر وباحث مغربي

بدأ الفن المعاصر متمردًا على سوق الفن والآليات التي تتحكم في الأعمال الفنية وعرضها وبيعها ونشرها في القرن العشرين، فأندي وارهول- الذي كرس أولى نشاطاته الفنية لتمرير خطابات نقدية للمجتمع الاستهلاكي الأميركي وللمؤسسات الرسمية التي ترعى ذلك الخطاب، ساعيًا إلى نقد البنية التي كانت تتحكم في عالم الفن من دور عرض ومتاحف ومزادات ومقتنين- سرعان ما سيصبح من أكثر الفنانين استفادة من «سوق الفن»، وأكثر تداولًا فيه؛ إذ سيجد فنانو هذا «البراديغم» الجديد أنفسهم جزءًا من آليات السوق التجارية العالمية، وخاضعين لمتلازمة البيع والطلب التي تتحكم فيه، رغم اعتراضهم البدئي؛ وفي مدة معينة سيصبح الفنانون المعاصرون هم الأكثر استفادة من حيث المبيعات والشراء والعرض والطلب على أعمالهم... وستظهر منذ ثمانينيات القرن الماضي متاحف، ودور عرض، مختصة في عرض الأعمال الفنية المعاصرة، وستُنشَأ مبانٍ (متاحف) ضخمة من أجل عرض أعمال خاصة تستجيب لمتطلبات السوق والمقتنين الجدد.



سعى فنانو الفن المعاصر عند نقطة الانعطاف إلى التخلص من محكيات الحداثة وسردياتها الكبرى، والتخلص من سلطة العرض الكلاسيكية، والحديثة، فساروا بأعمالهم الفنية نحو الشارع وخارج دور العرض، بل أنشؤوا فضاءاتهم الخاصة بالعرض، وذلك إعلانًا عن ميلاد «براديغم» فني جديد، أساسه الخروج عن كل محددات الفن الحديث والكلاسيكي والقطع معها، إلى جانب القطع مع هيمنة مؤسسات عالم الفن (الغربي).

إلا أن الأمر سيسير في مرحلة معينة إلى انعطاف مغاير؛ إذ سينعرج الفن الجديد إلى «النمط القديم»، وستصير المؤسسات نفسها التي ثار عليها هؤلاء الفنانون مرجعًا لتقويم فنّهم وأعمالهم، بل مرجعًا لا بد من المرور عبره والانتماء إليه. ما يؤكد الفكرة السوسيولوجية القائلة: إن الطبقة الاقتصادية المسيطرة هي التي تحدد، دائمًا، الفن وسماته، وهذا بالفعل ما حدث للفن المعاصر الذي تُحدد معالمه، بشكل كبير، المؤسسات المالية الكبرى، فتحوّل الفن من عمل إبداعي حر إلى «مؤسسة»، صار معها الفنان «مديرًا لتلك المؤسسة».

عصر المؤسسة الفنية

مع بزوغ عصر «المؤسسة الفنية» صرنا أمام تعقيد فعلي، من حيث صعوبة تحديد العمل الفني من عدمه، والفصل بين «الفن» و«اللافن»، فكل الحدود جرى تجاوزها وكل القواعد والقيود كُسرت، فغياب القاعدة هي القاعدة اليوم. وهو ما يدفعنا أحيانًا إلى الدخول في جدال عقيم حول سؤال مُلِحّ: «متى يبدأ العمل الفني؟ متى يبدأ الديكور؟»، و«كيف يمكن الفصل بين هذين المفهومين اللذين تلاشت الحدود بينهما؟» وذلك من حيث إن الفنان المعاصر يستقي أفكاره وخاماته من الفضاء نفسه الذي يستخرج منه المعماري ومهندس الديكور أفكارهما وصانع الديكور خاماته... من الأمثلة عن ذلك ما يحدث على مستوى فن التدوير (الروسيكلاج) والبريكولاج (فن التنميق)، فمع المعاصرة لم يعد الفن يتعارض كليًّا مع الحرفة ولم يعد التأمل يتعارض مع الاستهلاك؛ فكلٌّ يندرج ضمن «مؤسسة فنية» واحدة.

حسب الرؤية السوسيولوجية الفن دائمًا خاضع للطبقة المهيمنة، التي ترسم حسب أفكارها معالم الفن الذي بدوره يلقي بظلاله على باقي الطبقات التي تحاول تقليد الطبقة العليا. يذهب مانهايم إلى القول: إنه في المجتمعات «التي يرتكز النظام السياسي والاجتماعي فيها بشكل أساس على التمييز بين أنواع البشر «الأعلى» و«الأدنى»، ينشأ تمييز نظير ذلك بين الأشياء «الأعلى» و«الأدنى» من المعرفة أو المتع الجمالية». (ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية، ترجمة ليلى الموسوي، عالم المعرفة، الكويت، يوليو ٢٠٠٧م، ص ٣٧).

انتهى عصر دور العرض والمتاحف كفضاءات وحيدة لعرض أعمال الفنانين... ومع الفن المعاصر باتت كل النسخ أصلية

ابتعد الفنان المعاصر من النظرة الرومانسية للفنان، ووجد نفسه داخل شبكات العلاقات الاجتماعية وآليات السوق الرأسمالية التي تفرض عليه الاستجابة لمطالبها. لم يعد الفنان ذلك الكائن المتفرد الذي ينتج أعماله في ورشته ليخرجها إلى العالم كأنه يكشف عن سر خفي، بل بات يتماهى مع المستويات الخارجية الكثيرة: الهندسة المعمارية والهندسة المدنية وهندسة الديكور الداخلي... هذه النقطة بالتحديد تضعنا أمام صعوبة كبرى للتفرقة بين العمل الفني بوصفه تحفة، والعمل الفني كديكور داخلي بصفته حرفة (تقليدية)، ومتى يمكن أن نصطلح على عمل ما أنه ديكور؟ أو أنه أثر فني؟ مع العلم أن مفهوم الديكور يتخذ مستويات مختلفة: الغرض التزييني، وتأثيث الفضاء، والحيز المكاني، والديكور المعماري.

الأعمال الفنية تفقد هالتها

لقد انتهى العصر الذي كانت فيه دور العرض والمتاحف هي الفضاءات الوحيدة التي يمكن أن تُعرض فيها أعمال الفنانين، وذلك منذ انعطافة القرن ٢١، حيث دخلنا في حقبة فقدت الأعمال الفنية المعاصرة معها هالة «التفرد»، حيث كان -مع الحداثة وسابقتها- يتخذ الأثر قيمته من كونه «نسخة فريدة». فقد غيّرت «ما بعد الحداثة» من القوالب الجاهزة وبعثرت القواعد والأنظمة التي تبني الخطابات الفكرية والفنية.

نتحدث اليوم عن اختراق الفن للدور والفضاءات العمومية، فصار العمل الفني جزءًا من تصميمها وتأثيثها؛

إذ يَعمِد مجموعة من المهندسين اليوم إلى الاشتغال مع فنانين في إطار ما يصطلح عليه «الفن مندمجًا مع التصميم»، فيصممون الأعمال بحسب طلب ورغبة الزبون (السوق). هل يشكل هذا الأمر خطرًا على الفن؟ هل يزيل هذا الأمر قدسية العمل الفني؟

حاولت مدرسة الباوهاوس، منذ عشرينيات القرن الماضي، الجمع بين ثنائية الفني والتزييني (الديزاين)، بين الإستاطيقي والنفعي في الآن عينه. وإذا كانت مدرسة باوهاوس تشتهر بإنجازاتها في الهندسة المعمارية، فقد كان لها أيضًا تأثير قوي في مجال الفنون التطبيقية، من خلال الاشتغال على الأشياء اليومية التي شكلها وهندسها الفنانون المنتمون إليها، وهي علاوة على ذلك شُكلت تمهيدًا للتصميم المعاصر وفن الأداء. كانت هذه المدرسة، التي لا تزال تؤثر تجاربها في المعماريين والفنانين المعاصرين، الأولى من نوعها التي عمدت إلى ابتكار عمل فني ذي نفع، يمتزج مع المحيط: الكراسي، الأثاث، الديكورات المعلقة، الصابغة التزيينية، التصاميم المعمارية وغيرها... ليختفي معها، نوعًا ما، الحد الفاصل بين الغرض الفني والديكور.

تحول الفن من كونه أثرًا ظاهرًا وموضوعًا ملموسًا وعملًا ناجزًا (مكتملًا) إلى سيرورة، من صيغة الاكتمال، التي ارتبطت به، إلى صيغة اللا-اكتمال، أي أنه في حالة تقدم دائم. وبالتالي فقدَ كل السرديات التي ارتبطت به مع الحداثة؛ إذ احتل الإعلام والجمهور (الزبون غير التقليدي) الدور الرئيس في تحديد العمل الفني من غيره، بل إن أعمالًا عدة اليوم قابلة لتغيير حجمها حسب طلب الزبون (أعمال سول ليويت نموذجًا).

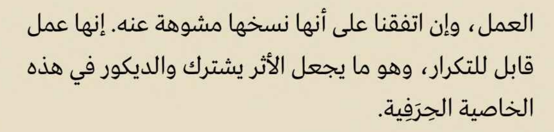
أفول الهالة عن العمل الفني مهّد للابتكار في الفن المعاصر، وضياع القدسية راج مع بزوغ إعادة الإنتاج الآلي، كما حدث مع فن البوب، فصار العمل الفني قابلًا لإعادة إنتاجه فنيًّا بشكل متكرر ولا نهائي، وذلك داخل عملية حِرَفية محضة، وهو ما دعا إلى إعادة النظر في فكرة الأصالة والتفرد، وإعادة التفكير في مفاهيم كالإبداع والإلهام. بل حتى في عرض العمل الفني، فحين أعاد مارسيل دشان عرض «مبولته» (النافورة)، بعد عرضها أول مرة سنة ١٩١٧م، لم يعرض إلا نسخة عنها بعد ضياع النسخة الأصلية، ومعه صرنا نتحدث عن العمل «السيمولاكر»، أي النسخة التي تظل تحافظ على قيم



مدرسة الباوهاوس







أندي وارهول



مارسيل دشان

العمل، وإن اتفقنا على أنها نسخها مشوهة عنه. إنها عمل قابل للتكرار، وهو ما يجعل الأثر يشترك والديكور في هذه الخاصية الحِرَفِية.

حدود الأصالة والتقليد

في هذا الصدد يمكن استحضار أعمال أندي وارهول السيريغارفية (المستنسخة حِرَفِيًّا)، التي ظهرت أول مرة بوصفها نقدًا للمجتمع الاستهلاكي؛ لتصير فيما بعد مخترقة للسوق والأكثر طلبًا، وباتت كل النسخ أصلية. وفي وقتنا الحاضر يمكن استحضار الفنان التشكيلي والنحات والمخرج الياباني تاكاشي موراكامي، أحد عمالقة الفن المعاصر، والمصنف من بين الأغلى عالميًّا. يعتبر وريثًا لأندي وارهول وللبوب آرت الأميركي، لكنه استقل عن النموذج الغربي وأبدع أسلوبه الخاص من خلال استلهام الفن التقليدي الياباني. يمتلك تاكاشي موراكامي شركة إنتاج خاصة توظف العديد من المستخدمين لتنفيذ منجزاته الفنية، والترويج لها وبيعها. نحن أمام نموذج «الفنان-المؤسسة»، الذي يشتغل ليل نهار، ويوظف «جيشًا» من العمال غير مكترث لأي فصل بين الفن والحرفة.

تلعب السوق الدور الأساس في ترويج الأعمال واصطباغ صفة «فن» على عمل معين، ويذهب في هذا الصدد مجموعة من مؤرخي الفن ونقاده إلى عدم اصطلاح صفة «فني» على الأعمال التي ظهرت قبل نحت هذا المصطلح؛ لكونها، في نظرهم، كانت مجرد «أدوات» تزيينية للمعابد وللدور والمدن، ولها غرض ديني أو تجمهري... ولم تكن تلعب عند إنشائها أول مرة أي دور فني، من حيث إن ما هو فني يحمل في طياته صفة الاستقلالية عن أي دور تزييني وديكوري وتكميلي. ومنهم من يعدُّ جل الأعمال التي أنتجها الرسامون للكنيسة ليست فنًّا؛ لأنها كانت خاضعة لسلطة الطلب والعرض، فالكنيسة هي التي كانت تحدد مستوى اللون والظل والضوء والحجم ووقت الاشتغال، أما «الفنان» فلم يكن إلا «حرفيًّا» يقوم بالدور المحدد له.

ينطبق هذا على الأعمال المعاصرة، التي صارت خاضعة لسلطة مؤسسات مالية ورأسمالية جديدة (البنوك، رؤساء الأموال، دور العرض، المتاحف المعاصرة...)، وخاضعة لزبائن جدد (الأثرياء والطبقة البرجوازية الجديدة...) نقرأ لموراكامي في أحد حواراته مجيبًا عن سؤال يتعلق بتنفيذ الفنان لطلبات الزبائن:

«أستمع إلى طلباتهم [أي الزبائن]، لأني أبدع منجزات غالية جدًّا. إذا كان شخص ما يحب الأزهار والورود، فإني آخذ ذلك بعين الاعتبار في اللوحة التي سأرسمها له. إن الإنسان الثري غريب في الغالب، ويعبر عن رغباته الأكثر جنونًا... يمتلك زبائني النظرة نفسها عن عملي، ومن واجبي احترامها». (تاكاشي موراكامي: لا كرامة لفنان في قومه، تقديم وترجمة: عبدالرحيم نور الدين، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الإماراتية، عدد ٩ أغسطس ٢٠١٨م، ص ٣).

إننا هنا أمام تدخل مباشر وصريح من جانب الزبون في العمل الفني، بل بات هو المحدد الرسمي له، وبات الفنان مجرد «حرفي» يقوم بالعمل المطلوب منه. لكن ألسنا هنا أمام تحديد جديد لمفهوم الفنان عينه؟ ومعه بتنا ملزمين بإعادة النظر في مفهوم الفن، كما نعيه كلاسيكيًّا وحداثيًّا، بوصفه «إنتاجًا لعمل جميل»؟ لكن ألم يكن السوق، على الدوام، هو المحدد الأول للفن وللعمل الفني من ناحية معينة؟



تشاو جي بينغ:
يجب أن يكون لموسيقانا صوتها الوطني

حاوره: يوي يا في صحافي صيني   **ترجمته من الصينية: مي ممدوح** مترجمة مصرية

تشاو جي بينغ مؤلف موسيقي، وأستاذ جامعي. يشغل في الوقت الحالي منصب الرئيس الفخري لرابطة الموسيقيين الصينيين، ورئيس اتحاد مقاطعة شانشي للدوائر الأدبية والفنية، ورئيس اتحاد حقوق الطبع والنشر للموسيقا الصينية. ألّف كثيرًا من الأعمال الموسيقية الرائعة في أثناء مسيرة امتدت لسنوات طوال، وحصل على عدد مهم من الجوائز المرموقة. وفي عام ١٩٩٧م، عُرض في أنحاء العالم كافة الفِلْم الوثائقي «المُوسيقِي الصيني تشاو جي بينغ» من إنتاج مشترك بين كل من الولايات المتحدة الأميركية، وفرنسا، وإنجلترا، وصوره المخرج الأميركي الشهير ألان ميلر.

وفي عام ٢٠٠٠م، دُعي من أوركسترا برلين الفيلهارمونية بألمانيا للمشاركة في حفلة «الغابة الموسيقية»، وكانت تلك هي المرة الأولى لعرض الأعمال الصينية على هذا المسرح الموسيقي الشهير رفيع المستوى... يتسم جي بينغ في مجال تأليف الموسيقا الصينية بتفرده، ويعرف في الوسط الموسيقي الصيني بأنه الموسيقار ذو الطراز الصيني، والسمات الصينية، والروح الثقافية الوطنية، وهو حاليًا أحد ألمع الموسيقيين الصينيين في الأوساط الموسيقية العالمية.

هنا حوار معه:

• ذكرت مرات عدة أن إبداعاتك الموسيقية كانت بفضل تأثرك بوالدك السيد تشاو وانغ يون، هل يمكنك التحدث عن المواضع التي تتجلى فيها هذه التأثيرات تحديدًا؟

▪ لقد تأثرت جمالياتي الفنية وموسيقاي على نحو مباشر بوالدي تشاو وانغ يون؛ حيث نشأت وترعرعت بجوار طاولة الرسم الخاصة به، وهذا النوع من التأثير الفني هو الأكثر مباشرة. لقد ارتبطت أعماله ارتباطًا وثيقًا بحياة الناس، فقد كان العوام دائمًا محط اهتمامه. لا تحتوي أعماله تقريبًا على الجبال المشهورة والأنهار العظيمة، بل إن أكثرها سهول جيتشونغ، وأراضي قوانتشونغ، وممر خهشي، وجبال تشيليان، والسكان المحليين. يمكن القول: إن العوام كانوا محط انتباهه، اتسمت نظرته إلى العوام بالمباشرة، كما تخللها الدفء وغمرتها المحبة. بينما استُمدت نظرتي الموسيقية مباشرة من جماليات والدي الفنية القائمة على مبدأ «التمحور حول الشعب». ما زلت أتذكر أنه قد رسم لي غلاف كتاب في عام ١٩٧٢م، حيث كتب عليه عبارة «ممارسة الحياة هي منبع الفن». كان شغفه ذلك بالحياة بلا شك هو التأثير الأكثر مباشرة فيّ.

ينبغي أن يعكس إبداعي فهمي للحياة الواقعية، والشعور الذي ينبغي لمؤلف الموسيقا أن يبثّه في الناس

بعد التخرج من الجامعة، كُلِّفْتُ في مركز بحوث الأوبرا الصينية التقليدية بشانشي. في تلك الآونة، عوقب والدي بإرساله إلى قرية يونيانغ في محافظة جينغيانغ. أتذكر أنني استقللت حافلة الصباح وذهبت هناك بحثًا عن والدي، وقد كان في الحقل يقطف القطن. عندما علم والدي بتكليفي في مركز بحوث الأوبرا الصينية، قال لي مبتهجًا: «هذا المكان جيد، وهو بمثابة صفك الدراسي الآخر، ينبغي عليك أن تحتكَّ بالموسيقا الشعبية، وتدرسها بجدية، سيكون ذلك حتمًا مفيدًا في المستقبل». كان لكلمات أبي تأثير كبير فيّ، ومن حينها، مكثت في أكاديمية الأوبرا الصينية لمدة ٢١ عامًا، حيث أفادتني الموسيقا الشعبية التي ظلت تتردد في آذاني خلال هذه السنوات الـ ٢١ طوال حياتي.

ومن الجدير بالذكر، أن أوبرا خنان وأوبرا بكين كانتا محبوبتين جدًّا في شيأن في أربعينيات القرن المنصرم، كان مؤسس أوبرا خنان صديقًا حميمًا لوالدي، وكذلك الأمر كان ممثل أوبرا بكين الشهير شيانغ شياو يون وأبي صديقين حميمين. لقد نشأت في مثل هذه البيئة، وطالما كنت أستمع لأوبرا خنان وأوبرا بكين، ليغمرني شعور بود استثنائي. يمكن القول: إن نظرة والدي الفنية قد أثرت فيّ طوال مرحلتي طفولتي وشبابي.

• قلتَ ذات مرة: «يلزم الإبداع استخدام روح الواقعية ومشاعر الرومانسية حال التطلع للحياة الواقعية، فيستخدم الضوء لتبديد العتمة، والجمال لقهر القبح، ومن ثم، يسمح للناس برؤية الجمال، والأمل والأحلام البادية أمامهم». هل يمكنك الحديث عن العلاقة بين الإبداع والحياة في ضوء ممارساتك الإبداعية؟

■ في كل مرة ألَّفت فيها موضوعًا كبيرًا، أهتم بالواقع المعيش، حيث ينبغي أن يعكس إبداعي فهمي للحياة الواقعية، والشعور الذي ينبغي لمؤلف الموسيقا أن يبثه في الناس. على سبيل المثال، كتبت «أنشودة السلام»، و«سيمفونية أنشودة فنغ يا»، لتوافق اهتمامات الناس في الوقت الحالي. آمل أن أغرس في نفوس العوام الشعور بعصر الأمة الصينية. وبغض النظر عن الوقت، لا يمكن أن تتبدد روح «الذات الكبرى» لدى الصينيين، فلا يمكننا أن نتحاشى الواقع، وننغمس فحسب في مشاعر «الذات الصغرى» التي تتغنى بالجماليات الظاهرة الخاوية من المعاني.

هناك بعض الانفصال بين الفن والحياة في مجال الإبداع الموسيقي في الوقت الحاضر، فثمة من يتقوقع في برج عاجي بعيدًا من الناس، وأعتقد أن تلك مشكلة كبيرة في حد ذاتها. دائمًا ما أعتقد بضرورة مشاركة عامة الناس المصير ومقاسمتهم الهواء. وبهذه الطريقة فحسب يمكن أن تكون أعمال الفنان أصيلة. وبالطبع، لدي عبارة أخرى، فحواها «يجب أن تكون لأعمالنا قيمة أكاديمية». ومثال على ذلك «سيمفونية أنشودة فنغ يا»، يمكن تحليل تناغمها التقني، وتعدد الأصوات فيها، وتنسيقها، وغيرها من الأشياء. إن إبداعنا لا يهدف لاقتباس الأشياء الأجنبية دونما تمحيص، بل يهدف إلى استيعابها ثم تحويلها إلى لغتنا الخاصة، حيث يجب أن يرتبط التعبير عن هذه اللغات الفنية ارتباطًا وثيقًا بحياة الناس، وهذا أمر مهم للغاية.

اعتقد أنه لا يزال يتعين على مؤلفي الموسيقا في الصين في الوقت الراهن أن يعيشوا «الحياة». فتجربة الحياة تُكتسب فحسب من التغلغل في حياة العوام، وهو ما يمنح الأعمال المكتوبة صفة الأصالة والاتصال بالبيئة. اتسمت أعمال بيتهوفن، وموتسارت، وتشايكوفسكي وغيرهم من مؤلفي الموسيقا في تاريخ الموسيقا بخصائصها اللحنية الفريدة، وأساليبها الوطنية، وهو ما يمثل تبلور تجربتهم العميقة في الحياة. أنا لا أؤيد السعي الأعمى لمحاكاة رواد الموسيقا الغربية المعاصرة في إبداعاتي الخاصة، فالكتابة انطلاقًا من أساس ينقصه أي خبرات حياتية، تولد أعمالًا تفتقر إلى التناغم وسلاسة التلحين. تعد هذه الظاهرة في الواقع مظهرًا من مظاهر عدم الثقة الثقافية. أعتقد أنه لا يزال يتعين علينا أن نتمتع



بالثقة وحس المسؤولية حيال ثقافة الموسيقا الوطنية الخاصة بنا.

«أنشودة السلام» والوحشية

• تتسم أعمالك الإبداعية بخصائصها الواقعية؛ إذ يعكس معظمها التاريخ حقًّا، ليعبر عن المشاعر الإنسانية لعوام الناس بما تنطوي عليه من تقلبات. على سبيل المثال، الرائعة التاريخية «أنشودة السلام» التي تعد عملًا تمثيليًّا، وبحسب فهمي، يولي هذا العمل مزيدًا من الاهتمام للمسات الإنسانية من المنظور التاريخي، كيف تقيم هذا العمل؟

■ كتبت أعلى صفحة البداية بالنوتة الموسيقية لسيمفونية «أنشودة السلام» عبارة «إهداء لضحايا مذبحة نانجينغ». فالعمل يجسد صفحة من صفحات الوحشية التي عاناها أبناؤنا وبناتنا الصينيون جراء الغزو الياباني لنانجينغ في أثناء تلك الحقبة التاريخية المظلمة التي عاشتها نانجينغ. وهذا مشابه لما شهدته أوربا من تاريخ مظلم خلال الحرب العالمية الثانية، حيث كتب مؤلفو الموسيقا الأوربيون كثيرًا من الأعمال التي تعكس هذا النوع من التاريخ. غير أننا ما زلنا مقصرين في هذا الصدد؛ لذا أعتقد أننا في حاجة لاستكمال هذا الدرس التاريخي عبر أعمال موسيقية تعكس تاريخ مذبحة نانجينغ، وترثي ضحاياها.

في عام ٢٠٠٢م، ذهبت إلى نانجينغ مرات عدة لجمع المعلومات، وقد قرأت كثيرًا من المواد التاريخية في القاعة التذكارية لضحايا مذبحة نانجينغ التي اقترفها الغزاة اليابانيون، فشعرت بانسحاق روحي. وفي أحد أيام عام ٢٠٠٣م، وبينما كنا نستمع إلى أمين القاعة السيد تشو تشنغ شان عند الضريح الثامن الخاص بصن يات سين بنانجينغ، حيث أكد على الدوام القصص التي حدثت على طول نهر اليانغتسي. وفي ذلك الوقت، لاحت لي فجأة خاطرة الكتابة عن نهر اليانغتسي بجينلينغ (الاسم القديم لنانجينغ) في أعمالي؛ لأن النهر نفسه كان رمزًا للإنسان. وفي مارس من عام ٢٠٠٤م انتهيت من كتابة النوتة كاملة.

وفي العرض الأول لـ«أنشودة السلام» في نانجينغ، حضر في ذلك الوقت مجموعة من الناجين من المذبحة للاستماع للعرض، حيث استمعوا والدموع تغرق وجوههم. تتكون سيمفونية «أنشودة السلام»



لا أؤيد السعي الأعمى لمحاكاة رواد الموسيقا الغربية في إبداعاتي الخاصة، والكتابة من دون خبرات حياتية، تولّد أعمالا تفتقر إلى التناغم وسلاسة التلحين

من خمس حركات، وهي: «جينلينغ. نهر اليانغتسي»، و«دموع النهر»، و«شكوى النهر»، و«غضب النهر»، و«أنشودة السلام». ففي الحركة الأولى «جينلينغ. نهر اليانغتسي» يمكنك أن تقدر من خلال الموسيقا جمال تلك الرقعة من الأرض، حيث يعيش في نانجينغ الصينيون المحبون للسلام؛ الحركة الثانية وهي «دموع النهر»، ويمكنك من خلال التقدم بطبقة الصوت العميق أن تشعر بهبوب الرياح الباردة، حيث الاقتحام المفاجئ للغزاة اليابانيين، وفي ذروة الارتفاع، يرن صوت آلة الأرهو؛ لتلقي حديثًا مفعمًا بالدموع يحمل بين أنغامه شهادة على التاريخ ورواية له؛ وصولًا للحركة الثالثة «شكوى النهر»، نسمع وقع الخطى الثقيلة التي تمثل إذلال الأمة الصينية ومعاناتها الشديدة خلال مئة العام الماضية، لتتشابه مع الخطى المتثاقلة لساحبي القوارب بالحبال خلال تقدمهم إلى الأمام؛ وفي الحركة الرابعة المسماة «غضب النهر» يمكن بمجرد البدء أن نسمع صرخة، فالأمة كلها تقاتل ضد اليابان؛ لتحقق النصر في نهاية المطاف.

الوسط السينمائي يترقب انطلاقة مهرجان البحر الأحمر

محمد التركي: نسعى إلى وضع السعودية على خريطة العالم بمواهبها السينمائية

صادق الشعلان صحفي سعودي

مهرجان البحر الأحمر السينمائي الدولي هو أول مهرجان سينمائي دولي في السعودية، أُنشئ بمبادرة من وزارة الثقافة السعودية، وسيقام لأول مرة في ديسمبر ٢٠٢١م في جدة التاريخية. في المهرجان ستُعرض أحدث الأفلام، قبل عرضها على الشاشات السينمائية، كما تُعرض الأعمال التجريبية المغايرة للمألوف، وفيه يُعاد اكتشاف روائع السينما الكلاسيكية.

والمهرجان عبارة عن مظلة تضم تحتها برامج عدة ومبادرات وأنشطة واستثمارات ومنح، وكلها تسعى لاكتشاف المواهب وخلق فرص جديدة للنهوض بصناعة السينما المحلية والإقليمية والتواصل مع رواد السينما حول العالم.

يُعد مهرجان البحر الأحمر السينمائي الدولي قبلة لعشاق السينما، وصانعيها من جميع أنحاء العالم، ويُشكل حدثًا يترقبه المهتمون ويثير حماسًا واسعًا في الوسط السينمائي والترفيهي.

رئيس لجنة مهرجان البحر الأحمر السينمائي الدولي محمد التركي تحدث لـ «الفيصل» عن الاستعدادات للمهرجان والمفاجآت التي يتوقعها الجمهور وعن موقع المرأة فيه، إضافة إلى قضايا أخرى عديدة.





• انطلاقة مهرجان البحر الأحمر السينمائي الدولي أصبحت قريبة جدًّا، هل استكملت إدارة المهرجان الترتيبات كافة، سعيًا لتدشين عالمي ناجح؟

■ نعمل جاهدين لكي نقدم مهرجانًا بمعايير عالمية وبحضور باهر ومفاجآت تليق بمستوى المهرجان في أرض المملكة. أعلن سوق البحر الأحمر مؤخرًا عن المشروعات والأفلام قيد الإنجاز التي تم اختيارها للمشاركة في دورته الافتتاحية، والتي ستقام من ٨ - ١١ ديسمبر بالتزامن مع فعاليات مهرجان البحر الأحمر السينمائي الدولي في جدة. وأصبحت جميع الفعاليات والمبادرات على هامش المهرجان مُفعّلة، ونعد الجمهور بما يسره.

• ماذا يمكن أن تشهده الدورة الأولى التي يترقبها المشتغلون في السينما، سعوديين وعربًا ودوليين، من أنشطة وبرامج جديدة لم يعلن عنها حتى الآن؟

■ مهرجان البحر الأحمر الدولي سيكون له دور مهم في تغيير مسار صناعة السينما على مستوى عالمي. أطلقنا سوق البحر الأحمر الذي استقبل نخبة رفيعة من صناع السينما والمشغلين من حول العالم. ونسعى إلى وضع السعودية على خريطة العالم بمواهبها السينمائية ودعمها الذي سيشمل المنطقة عامة.

الاحتفاظ بأهم الإبداعات السينمائية

• تقرر تأجيل الدورة الأولى لمهرجان البحر الاحمر السينمائي لأسباب احترازية إلى موعدها الجديد، هل أحدث التأجيل تغييرات أو تحديث للفعاليات أو التكريمات التي كانت بصدد تنفيذها في الدورة الأولى المؤجلة؟

■ تأسس المهرجان عام ٢٠١٨م بقيادة أول وزير للثقافة في السعودية، سمو الأمير بدر بن عبد الله بن فرحان آل سعود برؤية قيادية واضحة هدفها الاحتفاظ بأهم الإبداعات السينمائية واحتضان طاقات المواهب الإبداعية وصقلها. الرؤية والإستراتيجية واضحة منذ البداية وحتى الآن، ونحن نستكمل مسيرتنا في تنفيذ الخطط التي وضعناها منذ البداية في استقطاب عشاق الأفلام والسينمائيين وصناع الأفلام والمستثمرين في القطاع من حول العالم لنستضيفهم في دارنا في قلب جدة التاريخية الباهرة.

> **يدعم المهرجان المواهب السينمائية على جميع الأصعدة بهدف النهوض بصناعة السينما السعودية ومنح الفرص بالتساوي للمرأة والرجل**

• على ماذا يدل اختيار جدة التاريخية مقرًّا ونقطة انطلاق لمهرجان البحر الأحمر السينمائي؟

■ جدة التاريخية بقعة ثمينة في أرض المملكة فهي ملتقى الحضارات والثقافات؛ حيث شهدت اتفاقيات تاريخية واجتماعية وثقافية على مر السنين.. البلد كما نحب أن نطلق عليها هي مركز ثقافي وتراثي وتاريخي عريق... تتمتع بمعمار بالغ التميز والجمال ما بين الشرفات والمشربيات الجميلة التي تتزين بها مبانيها العتيقة، وأناسها بأصالة ضيافتهم وكرمهم...

تكريس الجهود والطاقات

• نعلم جيدًا ما وصلت اليه المملكة من تسخير التقنية حتى أضحت من الدول المتقدمة في توظيفها على نطاق واسع، إلى أي حد كانت استعانة المهرجان بالتقنية لتنفيذ برامجه، وهل ستكون هناك فعاليات «أون لاين»؟

■ بكل تأكيد، تابعونا لمعرفة آخر أخبارنا ومستجدات فعالياتنا.

• هل يوجد تعاون أو تنسيق بين مهرجان البحر الأحمر وبقية الكيانات المعنية بالسينما في السعودية؟

■ نكرس جهودنا وطاقاتنا بالعمل المستمر مع هيئة الأفلام وصناع السينما السعودية من مخرجين ومنتجين وممثلين.

• كيف سيكون تعامل مهرجان البحر الأحمر السينمائي الدولي مع الأعمال السينمائية السعودية التي ما تزال في طور البدايات الأولى، هل من قسم في المهرجان يخصص مساحة لعرض بعض هذه الأفلام والتعريف بأصحابها لكسبهم ثقة في أنفسهم؟

■ نعم تقع هذه المهام تحت مظلة مبادرات متعددة منها سوق البحر الأحمر الذي ذكرته مسبقًا، بهدف دعم المواهب وتقديمهم للسوق العالمي.



علي فخرو
كاتب بحريني

من شروط الانتقال إلى الديمقراطية

في هذه اللحظة الانعطافية من تاريخ أمتنا العربية أصبح موضوع انتقال المجتمعات العربية إلى الديمقراطية مطروحًا باستمرار وبقوة، كشعار في المظاهرات الجماهيرية الحاشدة، وكمطلب في وسائل الإعلام المختلفة، وكموضوع جدالي في شبكات التواصل الاجتماعي الإلكترونية العربية. وإذن، فكل الدلائل تشير إلى أنه سيبقى في قمة أولويات الحياة السياسية المستقبلية العربية، ولعقود طويلة قادمة، إلى حين استقراره على حال مقبول وواضح، فكرًا وممارسة.

من هنا الأهمية القصوى لمناقشة كل جوانب موضوع هذا الانتقال من وجهة نظر تاريخ وثقافة وحاجات وأوضاع وخصوصيات وسلوكيات إنسان ومؤسسات المجتمعات العربية، المتشابهة في الكثير، بحيث نتوصل إلى المشترك والذي سينطبق على جميع المجتمعات، أي على الوطن العربي الكبير كله. الموضوع بالطبع كبير ومتشعب، وقد كتبت حوله الكتب ونوقش في مئات المنتديات. في مقالنا سنركز على مناقشة بعض الشروط الواجبة التحقق إذا أريد للانتقال إلى الديمقراطية أن يكون متحققًا بصدق في الواقع، وقابلًا للنمو والتحسن المستمرين، أي ألا يكون مظهريًّا زائفًا وقناعًا يخفي وراءه كل أنواع الاستبداد والظلم.

من الشروط المفصلية إيجاد حل فكري وفقهي للجدل الذي لا ينتهي، والعبثي في بعض الأحيان، حول ثنائية الشورى/ الديمقراطية. فالشورى كما ذكرت في الآيتين الكريمتين «وأمرهم شورى بينهم» و«شاورهم في الأمر» مختلف حول تعريفها اللغوي والفقهي، وحول مدى إلزاميتها، وحول الجهة التكوينية الاجتماعية (أي أهل الحل والعقد) التي تستشار في عصرنا الحاضر، وليس كما كان الأمر في الماضي، وحول موضوع المناداة بنظام ولاية الفقيه المرتبط بها حتى ولو بصورة غير مباشرة، وحول فيما إذا كانت الشورى تنتمي إلى عالم الأخلاق وقيم الفضيلة أم إلى عالم الفكر والتنظيم السياسي.

وحتى اقتراح إيجاد تركيبة ديمقراطية عربية تجمع ما بين مثل الشورى الأخلاقية والقيمية ومثل ومبادئ ومنطلقات وتنظيمات الديمقراطية الغربية (التي أصبحت الآن شبه عالمية) لم يحصل على إجماع، إذ إن ذلك الجمع لن يسلم من وجود إشكاليات فكرية فلسفية وتنظيمية، متخيلة أو واقعية.

هذا الموضوع ينتظر من سينجح في إيجاد مخرج له، لا من خلال إقصاء أحدهما، وإنما من خلال تمازج مثلهما العليا وقراءاتهما الحديثة لخلق تنظيمات ديمقراطية غير متصارعة أو متناقضة، وتأخذ في الحسبان تراث الأمة ومتطلباتها الحضارية العصرية.

الشرط الثاني للانتقال إلى الديمقراطية هو وجود مجتمع مدني، حر ومستقل، سلمي ولكن نضالي، موازٍ لسلطة الدولة وند لها، ديمقراطي في مؤسساته، يؤمن بحرية الفرد من جهة ولكن بأهمية التضامن والتعاطف الاجتماعي مع الآخر، في جو من الالتزام الوطني والأخلاقي والتسامح، من جهة أخرى. إنه مجتمع تعمل فيه مؤسسات الأسرة والمدرسة والثقافة وشتى مؤسسات المجتمع المدني الأخرى على تربية وتعليم وتدريب الفرد منذ طفولته على حمل مسؤوليات والتزامات المواطنة الديمقراطية من جهة، وعلى النضال والتمسك بحقوقها المواطنية من جهة أخرى. بدون هكذا جهد مستمر ومتجدد لن يوجد ديمقراطيون لممارسة ديمقراطية مسؤولة ومحاسبة وغير مسروقة من هذه الجهة أو تلك.



أحدث إصدارات إدارة البحوث









ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٥٥٥٥٠٤ (١١ ٩٦٦+) فاكس ٤٥٧٧٦١١ (١١ ٩٦٦+)
البريد الإلكتروني research@kfcris.com الموقع الإلكتروني www.kfcris.com



KFCRIS www.kfcris.com

البحوث والدراسات | المحاضرات والندوات | المكتبة | المتاحف | التدريب | الكتب والإصدارات | الشؤون الثقافية

ص ب : ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ المملكة العربية السعودية هاتف : ٠٠٩٦٦١١٤٥٥٥٥٠٤ فاكس : ٠٠٩٦٦١١٤٦٥٩٩٩٣
P.O. Box 51049 Riyadh 11543 Kingdom of Saudi Arabia Tel: 00966 11 4555504 Fax: 00966 11 4659993